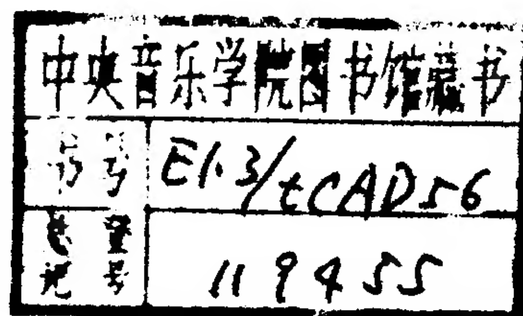


目　次

译者的话……………………………………………………I
前言……………………………………………………………V

第一部分　试验(1917—21)

一、十月革命前的音乐情况……………………………………3
二、革命初期的音乐……………………………………………15

第二部分　巩固(1921—32)

三、新经济政策时期和五年计划时期的音乐生活………………53
四、二十年代的歌剧、舞剧和管弦乐……………………………80
五、研究所和音乐学院…………………………………………117

第三部分　严加控制(1932—53)

六、1932 年《决议》………………………………………………143
七、二十世纪三十年代的歌剧、舞剧和管弦乐…………………187
八、伟大的卫国战争，苏联战争主题的交响乐…………………234
九、日丹诺夫时期………………………………………………272
十、音乐学家受审查……………………………………………334

目　　次

第四部分　自由化　(1953—64)

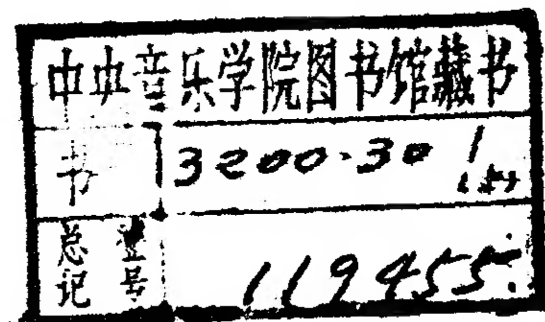
十一、从斯大林去世到第二十次党代表大会 ……………………363
十二、文化的蜜月时期 ……………………………………400
十三、1962 年秋的莫斯科 …………………………………473
十四、研究、教育和出版 …………………………………499
十五、赫鲁晓夫面临文化问题 ……………………………555

第五部分　集体领导　(1964—70)

十六、赫鲁晓夫之后 ………………………………………585
十七、先锋派和中间派 ……………………………………598
十八、1967 年，革命五十周年纪念 ………………………626
十九、1968 年—70 年，返顾和收缩 ………………………634
索引 …………………………………………………………662

第一部分　试验

(1917—1921)



一、十月革命前的音乐情况

〔3〕

苏维埃国家在文化上的全部努力，都是以列宁的下述思想为指导的:①

“艺术是属于人民的。它必须在广大劳动群众中有其最深厚的根基。它必须赢得他们的了解和喜爱。它必须生根于他们的感情、思想和愿望，并与之共同生长。它必须在群众中间唤起和发展艺术家的才能。难道当工农大众还缺少黑面包的时候，我们要把蛋糕和糖送给少数人吗？……为了使艺术可以接近人民，人民可以接近艺术，我们就必须首先提高教育和文化的一般水平。”②

早在列宁之前，俄国音乐家们就已经把自己看作人民中的一员了。被尊为俄罗斯音乐之“父”的格林卡曾经说过:“音乐是人民创造的，我们——艺术家们——只是把它编成了曲子。”③巴拉基列夫和他的一派，著名的“五人强力集团”强调了俄国音乐的民间基础。穆索尔斯基在1873年给画家列宾写道:“我要描写的是人民:当我睡的时候，我看见他们；当我吃的时候，我想到他们；当我喝的时候——我眼前出现了他们那完整的、巨大的、朴实的、没有

---

① 本书中引用的列宁语录，均根据施瓦茨的译文译出，有的与原著略有出入。——译注

② 克拉拉·蔡特金:《列宁回忆录》(伦敦，1929年版)第14页。转引自列宁:《论文学与艺术》(莫斯科，1957年版)第583页。

③ 转引自《苏联各民族音乐史》第1卷，第236页。

任何虚饰的模样。"[①] 甚至受西方影响最大的十九世纪俄国作曲家柴科夫斯基也从未放弃他与本国音乐语言的联系。这个传统，被阿连斯基、李亚多夫、格拉祖诺夫这样一些作曲家带到了二十世纪。

在政治上，许多俄国音乐家反对沙皇专制制度，站在自由运动的前列。他们同情被压迫人民和造反的青年。这一点在1905年革命期间特别明显。1905年1月9日——被称为流血星期日——在圣彼得堡冬宫前面对和平示威者的大屠杀，震动了知识分子们的心脏。几星期后，2月2日的莫斯科《今日报》上刊登了由二十九个莫斯科著名音乐家签名的一封公开信，其中有拉赫玛尼诺夫、夏里亚宾、塔涅耶夫、格列恰尼诺夫和格里埃尔。信的一部分说道：

〔4〕 "只有自由的艺术才富有生命力，只有自由的创作才是愉快的……既然这个国家里没有思想和信仰的自由，也没有言论和出版的自由……，那么'自由艺术家'的职业就变成了一种辛辣的讽刺。我们并不是自由的艺术家，而是象所有的俄国公民一样，是在当今处于反常状态的社会中被剥夺了公民权的牺牲者。我们认为只有一个解决办法：俄国必须最终走上根本改革的道路……"[②]

这张报纸一发行到圣彼得堡，李姆斯基-科萨科夫就对这封公开信表示赞同："我全心全意地同情莫斯科作曲家与音乐家的声明……我请求你们加上一个彼得堡音乐家的签名。"[③]

---

① 《穆索尔斯基选集》(莱达和伯顿索译，纽约，1947年版)第215页。

② V.亚斯特里布采夫：《尼·李姆斯基-科萨科夫，回忆录》(列宁格勒，1959—60年版)第2卷第327—28页。

③ 同上。

李姆斯基-科萨科夫深深地为政治危机所困扰;他曾向一个朋友吐露说,最近的事件已使他变成一个"赤色分子"了。在彼得堡音乐学院,他被认为是教职员里自由派的发言人。不久,他被卷入了音乐学院里的一个抗议行动,学生们举行罢课以支持教育与政治改革。当局对付学生的高压手段使得李姆斯基-科萨科夫非常愤怒,以致他提出要求院长奥古斯特·伯恩哈德辞职,音乐学院内部实行自治。1905年3月19日,意外的事情发生了:李姆斯基-科萨科夫被粗暴地开除教师的职务,因为他曾"用尖锐的言词和被歪曲的事实公开反对院领导的行动,"① 只是为了作出让步姿态,伯恩哈德院长的辞职也同时被批准。

这一卑鄙行动引起公众愤怒的呼声。其他一些教员,包括格拉祖诺夫和李亚多夫也表示同情而辞职。李姆斯基-科萨科夫忽然间变成了俄国知识分子反抗的代表。3月27日,他的歌剧《不死的卡谢》的演出,变成了一次公开示威和激烈的演讲会。充任警戒的警察采取放下石棉幕布和驱散观众的办法来阻止事件的发展。从此以后,总督禁止再上演李姆斯基-科萨科夫的音乐,作曲家本人受到警察的监视。

直至秋天才达成了协议:音乐学院得到有限的自治,包括选举他们的院长的权利。1905年12月5日格拉祖诺夫被选为院长,他做的第一件事就是要求李姆斯基-科萨科夫重新回来任教。李姆斯基-科萨科夫同意返院,但声明决不放弃他对自由的主张。然而,当时音乐学院的反动气氛仍然使他感到不安:自由派开始后悔对学生作出的让步。有一次,李姆斯基-科萨科夫威胁要"永远"辞职,而格拉祖诺夫不得不对他加以劝慰。 〔5〕

官方对李姆斯基-科萨科夫依然不时地找麻烦;1908年李姆

① 《李姆斯基-科萨科夫一百周年纪念》(列宁格勒,1962年版)第79页。

斯基-科萨科夫临死前几天，他被告知莫斯科总督拒绝批准他的最后一部歌剧《金鸡》的上演，除非他对脚本作出几处改动。李姆斯基-科萨科夫气极了，他拒绝对普希金原著作任何修改。《金鸡》，这部对专制君王的愚蠢进行了极度讽刺的作品，经过检查官的改动，于 1909 年作者死后第一次上演；一直到革命以后，歌剧的原本才得到恢复。

在莫斯科音乐学院，1905 年也同样富有戏剧性。在这里，被自由派的教职员和学生们所痛恨的是瓦西里·萨弗诺夫的专制领导。作曲家谢尔盖·塔涅耶夫领头反抗，并在报刊上对萨弗诺夫进行抨击。1905 年 9 月，塔涅耶夫辞去了教师的职务，甚至到萨弗诺夫离职去做纽约爱乐交响乐团的指挥之后，他还不肯回来。萨弗诺夫院长的继任是作曲家米哈依尔·伊波利托夫-伊凡诺夫，他一直任职到 1922 年。

当时，塔涅耶夫在 1906 年秋天筹建的“民众音乐学院”的创办工作中，起着主要的作用；参与的音乐家还有格里埃尔、卡斯塔利斯基、戈尔登维捷尔、雅沃尔斯基及其他著名人士。把音乐教育带给交不起学费的学生，这就是“民众音乐学院”在民主方面的一个试验。几个月里，将近两千个要求入学的人进行登记，其中有工厂工人、邮局和文牍雇员、铁路职员和青年学生。其他一些城市也仿效莫斯科的榜样。但是这样的尝试并不是第一次：早在 1862 年，巴拉基列夫就曾在圣彼得堡组织了“免费音乐学校”，这所学校一直存在到 1917 年；在 1878 年到 1881 年这段时间里，是由李姆斯基-科萨科夫领导的。

1907 年在莫斯科创办的一系列“历史音乐会”，是一个具有社会意义的事业。它的创立者和指挥是作曲家谢尔盖·瓦西连科，他看到了劳动人民和学生付不起钱去听正规的交响音乐会；因此，

在大剧院乐队和一些著名独唱家的协助下，瓦西连科以低廉的票价提供了“历史性”的音乐节目，吸引了大量劳动知识分子。

一些曾经帮助组织“民众音乐学院”的音乐家们——塔涅耶夫、卡斯塔利斯基和其他人——致力于使艺术性音乐与民间音乐更紧密的结合。在“自然科学、人类学和人种志协会”所属的音乐〔6〕民俗学委员会主持下，专业音乐家们和民间表演家们在特别组织的音乐会上同时一起演出。1911年初，米特罗凡·皮亚特尼茨基组织了一个民间合唱团，一直到这位创始人于1927年死后，这个重要的团体还在继续活动。今天，由苏联政府主办的皮亚特尼茨基民间合唱团是苏联文化生活的光荣标志之一。

二十世纪初，俄国音乐处在重要的十字路口。十九世纪六十年代的目标——创立一个俄罗斯民族作曲学派——已经达到，旧的口号似乎已经过时。“五人强力集团”中的三个成员——鲍罗丁、穆索尔斯基和李姆斯基-科萨科夫在国外受到更加广泛的承认，而柴科夫斯基已成了一位国际名人。

但是，问题在于俄国音乐是否可能孤立地发展。当时，有两个派别——一个强调传统的“俄罗斯主义”，另一个企图使俄国音乐语言“欧化”，表现手法现代化。俄罗斯传统主义在音乐学院和学术界有很深的基础。它的杰出代表是圣彼得堡的李姆斯基-科萨科夫和莫斯科的塔涅耶夫；它的较年轻的拥护者包括阿连斯基、李亚多夫、格拉祖诺夫、拉赫玛尼诺夫和格里埃尔。这些作曲家中的许多人属于“贝里亚耶夫集团”，这个集团是以艺术赞助者米特罗凡·贝里亚耶夫的名字命名的，每逢星期五，那些音乐界名流都在贝里亚耶夫的彼得堡公馆里聚会。贝里亚耶夫是个大富翁，他在1885年建立了“俄罗斯交响音乐会”，同时在莱比锡成立了一个出

版社，出版俄国作曲家的优秀作品。贝里亚耶夫的主要顾问是李姆斯基-科萨科夫，虽然李姆斯基-科萨科夫的建议并不总是被采纳的。例如，贝里亚耶夫赞助过亚历山大·斯克里亚宾的早期事业，而李姆斯基-科萨科夫却无论从个人关系上和音乐上都不喜欢斯克里亚宾——“那个有点离开正道、装模作样和固执己见的斯克里亚宾”。①

早在1899年，李姆斯基-科萨科夫就曾抱怨过“从西欧传来的颓废派的迹象”。② 他嘲笑马克斯·雷格尔的“横向进行的荒谬理论”和理查·施特劳斯的“垂直结构的奇谈怪论”。③ 李姆斯基-科萨科夫在给他的同事奥索夫斯基的一封信里，表达了他“对西方音乐中‘进步’倾向”的恼火，表达了他“对那些看不见音乐的真正进步就在俄国而且只在俄国的那些人的近视的见解”的恼火。④ 可是，李姆斯基-科萨科夫对于1907年在巴黎听到的德彪西的歌剧《贝里雅斯与梅里桑德》的反应是很有趣的，他说：“我将不再听这部音乐了，免得我会不幸地培养起对它的爱好。”⑤

同传统主义者比较起来，音乐上的现代主义者是一个小的然〔7〕而很活跃的集团。1901年，他们在圣彼得堡组织了“现代音乐晚会”，作为艺术界的《艺术世界》组织的一个分枝。1909年，在莫斯科也组织了一系列类似的音乐会。艺术杂志《艺术世界》是在1898年由谢尔盖·季亚吉列夫和亚历山大·伯努瓦创办的；他们这伙人代表了西方和俄国艺术最先进的倾向，而且宣扬“为艺术而

---

① 尼·李姆斯基-科萨科夫：《我的音乐生活》（J. 乔菲译，纽约，1923年版）第319页。

② 同上，第320页。

③ 亚斯特里布察夫：《尼·李姆斯基-科萨科夫，回忆录》，第2卷，第321页。

④ 尤里·凯尔迪什：《俄罗斯音乐史》（莫斯科，1954年版）第3卷，第251页。

⑤ 杰拉尔德·亚伯拉罕：《李姆斯基-科萨科夫》（伦敦，1945年版）第122页。

艺术”的口号。同样的精神渗透了在维亚切斯拉夫·卡拉蒂金指导下的“现代音乐晚会”。卡拉蒂金是个多才多艺的音乐家和有见识的评论家。他的著作,经过将近四十年的有意搁置之后于1965年重新出版,对当时音乐上的现代主义有着透辟的评论。“现代音乐晚会”主办了一些有争议的青年作曲家象斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、米亚斯科夫斯基的作品的首次公演。著名的外国作曲家,如德彪西、雷格尔和阿诺德·勋贝格等被邀请在音乐会上露面。在这些音乐会上,拉威尔、理查·施特劳斯和弗洛伦特·施米特的作品被介绍给俄国听众。

但是苏联历史学家们坚持把“现代音乐晚会”形容成颓废派,和“帝国主义时代反动的资产阶级思想意识”① 的代表。这个时代在官方的《苏维埃俄罗斯音乐史》中是用下列语句描写的:

“1905年革命后,现代主义和所有其他反动的(原文如此!)倾向急剧地加强活动,给俄国艺术文化——包括音乐在内——带来了瓦解和衰退的威胁。1917年伟大的十月革命拯救了俄国的音乐文化,并为它的有成效的发展,打开了非凡的前景。”②

1917年革命对俄国音乐的“拯救”究竟到了什么程度,将在本书中讨论。列宁主义的革命确实是鼓励了包括音乐在内的各种艺术的实验。在最初的十五年里,现代主义通过二十年代在彼得格勒和莫斯科兴起的“现代音乐协会”(阿斯姆)的活动进行了充分的探索。苏联历史学家们坚持在革命前的“现代音乐晚会”和革命后的阿斯姆之间画等号,并认为它们是同样邪恶的。这个错误的判断,反映了一种偏狭的、孤立主义的态度,这种态度在斯大林时代

① 《苏维埃俄罗斯音乐史》第1卷,第10页。

② 同上,第12页。

变得非常猖獗，而且现在还在侵扰着苏联的音乐著作。事实上，早在1934年，普罗科菲耶夫就对正在发展的艺术上的孤立主义提出过警告："音乐变得越来越狭窄的危险，对现代苏联作曲家们来说，不幸是一种非常确实的危险。"[1]

假如做这样的比较是合适的话，那么人们可以思考这样的事〔8〕实：同斯大林统治下铁掌似的思想干涉对比起来，沙皇时代的审查制度对于自由的艺术表现来说，只要它们没有政治上的危险，还是较比宽大的。在1905年，斯塔索夫还能够公开地、强烈地抗议对李姆斯基-科萨科夫的卑鄙待遇。而在1936年，就没有一个人敢于毫无顾虑地发言反对肖斯塔科维奇的遭受屈辱；当1948年普罗科菲耶夫和米亚斯科夫斯基遭到粗鲁的责难时，也没有一个人敢为他们辩护。

在1917年革命以前的十年间，俄国音乐的国际威望上升到前所未有的高峰。具有讽刺意味的是，这是由于季亚吉列夫的倡导所造成的，而他在艺术上的"颓废派"观点是受到忠实的传统主义者们的蔑视的。1907年，季亚吉列夫在巴黎组织了一个俄罗斯音乐节。大歌剧院在五月里上演的五个节目——从格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》序曲到斯克里亚宾的第二交响曲——提供了俄国音乐发展的全景。上述两个节目都是阿图尔·尼基什指挥的。俄国艺术家中的杰出人物参加了演出，包括李姆斯基-科萨科夫和格拉祖诺夫，他们都指挥了自己的作品。成就是巨大的，虽然亏空达十万法郎。第二年，季亚吉列夫组织了一个甚至更大的音乐节，大

① 谢·普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》（罗·普罗科菲耶娃译，莫斯科，1956年版）第99页。

胆地以俄国歌剧为中心。穆索尔斯基的«鲍里斯·戈杜诺夫»和夏里亚宾担任主角的表演引起了哄动。1909年，拥有帕甫洛娃、卡尔萨文娜、尼金斯基和福堪这样一些明星的季亚吉列夫芭蕾舞团首次登台演出。季亚吉列夫有一种发现新人材的不可思议的直感：他委托李姆斯基-科萨科夫过去的一个学生伊戈尔·斯特拉文斯基为1910年巴黎的音乐季度写一部芭蕾舞音乐«火鸟»。经福堪设计、由卡尔萨文娜舞蹈的«火鸟»是一个伟大的成功，接着的是1912年的«彼得鲁什卡»和1913年那个众说纷纭的«春祭»。第二年，季亚吉列夫上演了根据李姆斯基-科萨科夫最后一部歌剧«金鸡»改编的芭蕾舞剧。季亚吉列夫的新奇的戏剧编导思想在俄国也有反应：为了在1911年给«鲍里斯·戈杜诺夫»进行一次新的彼得堡演出，采用了1908年巴黎人(伯努瓦和戈洛万)的设计，使得那些传统主义者十分苦恼。

这时，有许多俄罗斯音乐界的大人物逝世了。李姆斯基-科萨科夫死于1908年，巴拉基列夫死于1910年，居伊死于1918年，他们是“五人强力集团”的最后三个成员。李亚多夫死于1914年，塔涅耶夫死于1915年，两位都是有威望的作曲家和教师。最悲痛的损失恐怕要算1915年享年四十三岁的亚历山大·斯克里亚宾的过早的去世，他无疑地是他那一代人中最有独创性的俄国作曲家。在国外若干年以后，他于1911年回到莫斯科，给他的同代人强大的影响。他的存在使得象弗拉基米尔·雷比科夫和尼古拉·罗斯拉维奇这些次要的试验者显得逊色。〔9〕

一位强有力的新人才谢尔盖·普罗科菲耶夫出现了。1912年到1913年，当他还是彼得堡音乐学院的一个学生时，他就在帕夫洛夫斯克的夏季音乐会上演奏了他自己最初的两部钢琴协奏曲。这位作曲家回忆道：“一半观众嘘声反对，另一半观众鼓掌喝

采。”[1] 由于他的“第二钢琴协奏曲在音乐学院内部听起来可能太洋了”，他选了第一钢琴协奏曲作为1914年他的毕业演出节目。他的钢琴演奏获得了第一奖。曾在评议中投票反对他的格拉祖诺夫用一种“平淡的、单调的、含糊的语言”宣布了这个结果。[2]

1917年的二月革命导致了沙皇的逊位和临时政府的成立，但它对音乐生活好象没有太大的影响。著名的音乐家们以相当平静的态度来描写这些事件，例如指挥尼古拉·马尔科说:

“1917年2月，第一次俄国革命发生了。当生活多少安定下来以后，剧场又象以前一样继续演出了。我曾在帝国剧场指挥了革命前的最后一场演出……经过短暂的间歇之后，演出又重新开始了。剧场里唯一的新情况是听众的喋喋不休，那是当时整个国家的一个特点。我个人承担了许多非音乐方面的任务。我是五个不同的委员会的主席，在一段时间里，我不仅是剧场临时委员会的主席，还是独唱独奏家们一般会议的主席……在秋天，9月14日，彼得堡国家剧场正式揭幕。我指挥了这场揭幕音乐会：鲍罗丁的《伊戈尔王子》……在观众的坚持下，我们不得不在演出开始时先演奏九遍《马赛曲》……”[3]

作家约翰·里德证实说：“当然，所有的剧场每晚都在上演，卡尔萨文娜在马利亚剧院上演一个新的舞剧……夏里亚宾在演唱……”[4]

普罗科菲耶夫在他的自传里用他惯常的简明文风写道：“二月革命发生时，我在彼得格勒。我和那些和我有交往的人们都张开

---

① 同上，第33页。
② 同上，第36页。
③ 尼古拉·马尔科:《一种艺术》(纽约，1966年版)第135－36页。
④ 约翰·里德:《震撼世界的十天》(纽约，1960年版)第13页。

双臂欢迎它。战斗进行时，我正在彼得格勒的街上，当射击离我太近时，我就躲在房子的角落后面……”① 那一天的兴奋和激动的情绪反映在他的《瞬间幻象》中的一首(第 19 首)里面；他说过，作品所抓住的是“群众的感觉，而不是革命的内在本质”。1917 年的〔10〕夏季，普罗科菲耶夫住在乡下，他在那里安静地写那部《古典交响乐》——一肯定是一首“逃避现实的”音乐作品。秋天，他动身去高加索，在那里，他度过了十月革命有决定性的最初几个月。

普罗科菲耶夫对政治的漠不关心是不足为奇的。从布尔什维克的观点来看，在历史性的 1917 年，有多得多的艺术家在政治上采取中立和不参与的态度。历史学家涅斯齐耶夫责备“资产阶级知识界政治上的冷淡”时断言：

“在这伙人里，把艺术和政治联系起来的可能性被认为是不能想象的。1917 年春、夏季，在作家与艺术家的会议上，许多艺术界的头面人物顽固地主张艺术脱离革命的影响而独立……甚至具有民主思想的米亚斯科夫斯基……也认为一个作曲家创造性地去反映当前的事件是一种平庸琐碎的表现。”②

相反，在鲍里斯·阿萨菲耶夫的回忆录中，却表达了一种参与政治的意思。阿萨菲耶夫是个多才多艺的作曲家和作家，即将成为最重要的音乐学家。1917 年，阿萨菲耶夫——当时人们还只知道他是一个激烈的批评家——被吸收到以新近回国的马克西姆·高尔基为中心的一个小圈子里去。高尔基创办了一个新杂志《新生活》，他说服阿萨菲耶夫与他合作。编辑会议是活跃的，而且经

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第 46 页。

② 伊·涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》（弗洛伦斯·乔纳斯译，斯坦福，1960 年版）第 135—36 页。

常是很激烈的:"对话就象决斗一样"。在这里，阿萨菲耶夫遇到了后来成为革命诗歌的象征的诗人马雅可夫斯基和作家、政治家安那托里·卢那察尔斯基，这一位不久被任命为新的布尔什维克政府教育人民委员。卢那察尔斯基似乎对阿萨菲耶夫发展着的政治信仰有相当的影响。阿萨菲耶夫回忆道:"我开始了解政治形势，并由于在所有争论中的核心问题上，越来越经常地听到列宁的名字，我开始——通过听和问——认识当前各种事件的趋势。"① 这种趋势确实是严酷的。临时政府的日子屈指可数了。10 月 25 日(11 月 7 日)②,布尔什维克,由列宁和托洛茨基领导的一个战斗的少数派,在彼得格勒夺取了政权。

① 鲍·阿萨菲耶夫:《关于我自己》，转引自叶·奥尔洛娃:《鲍·阿萨菲耶夫》(列宁格勒,1964 年版)第 69 页。

② 括弧中的日期，是按照格雷戈里的(新式)历法,1918 年 2 月 1 日(14 日)起，它代替了俄国的朱利安(旧式)历法。

二、革命初期的音乐 〔11〕

停泊在涅瓦河上的阿芙乐尔巡洋舰的一声炮响发出了列宁宣告的“第二次革命”开始的信号。当时威尔第的歌剧《唐·卡洛斯》的演出正在“人民之家”进行，那里可以听到从河对岸的冬宫那边传来的炮火的轰鸣。正在台上扮演菲利浦二世的夏里亚宾使受惊的观众安静下来，演出就此结束。在他回家的路上，这位艺术家不得不躲避一些飞来的流弹。这就是 10 月 25 日（11 月 7 日）星期三晚上的事情。

第二天，彼得格勒的市民们醒来以后才知道，就在夜里，临时政府投降了，布尔什维克已夺取了政权。著名的见证人约翰·里德描绘当时的情景道：

“表面上，一切都很平静……在彼得格勒，街车在奔驰着，商店和饭馆在营业，剧场在演出，一个画展登出了广告……一切日常生活的复杂的例行事务——即使在战争时期也是单调的——都照常进行着。没有什么能象这社会机体的生命力那样使人惊奇了——在最严重的灾难面前，它如何坚持着，照样吃，照样穿，照样娱乐……”①

在 10 月 26 日（11 月 8 日）晚上，彼得格勒国家交响乐团举行了一场按预定计划演出的音乐会。在马利亚歌剧院（原来的沙皇宫廷剧院），指挥马尔科说：“我不记得在任何一个晚上有哪一场演

① 里德：《震撼世界的十天》第 156 页。

出是被取消了的。”[①] 似乎没有什么能象戏剧和音乐节目的继续演出那样使神经衰弱的居民们重新安下心来。这一点，在 1917 年革命的彼得格勒被如此证实，在 1941—43 年被包围的列宁格勒也同样被如此证实。

受列宁的委托，去保证艺术的继续，并进行意识形态上的改革的是安那托里·卢那察尔斯基。他在 1917 年 10 月 26 日(11 月 8 日)成为教育人民委员。从那时到 1929 年，正如卢那察尔斯基自我描述的那样，作为一个“布尔什维克中的知识分子，知识分子中的布尔什维克，”[②] 富于想象力地和灵活地指导了新兴的苏维埃国〔12〕家中的各种艺术。在意识形态方面，他可能是坚定的，但他并不是教条主义的。卢那察尔斯基有三重任务——教育广大的、没有受过教育的一般观众；赢得那些面临新的社会义务的艺术界知识分子的信任；使政治领导者们相信，对各种艺术工作的支持是群众教育的一个不可缺少的部分。有时，卢那察尔斯基发觉自己和列宁本人有了争论，例如在无产阶级文化协会的事情上，或优先发展什么的问题上。正如卢那察尔斯基回忆的那样：“弗拉基米尔·伊里奇(列宁)对大剧院的态度有点神经过敏……他坚持要削减剧院的预算，并说：‘当我们在乡村还缺少简陋的学校时……为这样一个奢华的剧院花费这么多的钱是愚蠢的。’”[③]

对列宁来说，大剧院代表了“一种纯粹的地主文化”，而且，他反对歌剧的那种“豪华的宫廷气派”。在和一位德国共产党同志克拉拉·蔡特金的谈话中，列宁阐明了他所侧重的——首先是教育，其次是艺术；他在 1920 年说：“正当在莫斯科也许有一万人要去

---

① 马尔科：《一种艺术》第 136 页。

② 安·卢那察尔斯基：《在音乐世界中》(莫斯科，1958 年版)第 8 页。

③ 《列宁与艺术》，载列宁：《论文学与艺术》(莫斯科，1957 年版)第 589 页。

剧院看演出的时候，却有成百万的人在渴望学习如何拼写自己的名字，如何计数……我们没有足够的学校……”①

然而，卢那察尔斯基成功地调和了艺术家、观众和政治家的不同的要求。他情愿依靠说服而不依靠命令去管理，面对着那些反对者，有说服力地进行争辩。不论遇着演歌剧的艺术家们、音乐学院的教师们、还是工人观众，卢那察尔斯基总能找到合适的语言和恰当的方法。正如马尔科回忆的那样："卢那察尔斯基去参加马利亚剧院独唱家们的一次会议，做了个一小时的讲话，就消除了几乎所有的知识分子对布尔什维克所感到的不信任和恐惧的气氛。”②

在这方面，许多年以后再来看马尔科那时的回忆，似乎有点太乐观了。当时在艺术家屈服于党的领导以前，存在着相当大的摩擦和压力。剧院工作的民主化，使表演者们更加积极地参与了对剧院的事务的指导。"艺术工作者们”形成了紧密的集体，并经常反抗布尔什维克官僚们过分的压力。"为了满足劳动人民的巨大的文化需要”，在革命的最初几个星期里，于 1917 年 11 月 22 日，新政府就正式接管了各剧院。③ 在莫斯科大剧院，由于担任临时领导的著名男高音索比诺夫的努力调解，接管工作的进行没有受到太大的阻力。但是，在彼得格勒的马利亚剧院，却发生了公开违抗新政府规定的事件，以致有一些演出被中断了。在艺术家全体会议上，通过了一项提议，"写信邀请卢那察尔斯基到马利亚剧院来，并向独唱独奏家们解释他的政策。”④ 这封邀请信有主要的歌唱家叶尔绍夫和安德列耶夫以及马尔科签名。有些成员(包括首席指挥齐洛蒂)的愤慨是那样强烈，以致提出辞职，"抗议和布尔什 〔13〕

① 蔡特金:《列宁回忆录》第 584 页。

② 马尔科:《一种艺术》第 137 页。

③ 转引自格罗舍娃:《苏联大剧院的今昔》(莫斯科，1960 年版)第 39 页。

④ A. 高曾帕德:《苏维埃俄罗斯歌剧院》(列宁格勒，1963 年版)第 19 页。

维克进行的任何谈判”。[1]

卢那察尔斯基接受了邀请，并于1918年1月3日出现在集会的独唱独奏家们面前。他用和解的语气讲话，并且被很好地接受了（这可能就是马尔科在他的回忆录中提到的那次会议）。可是，一星期以后，在1月10日那天，合唱队决定进行罢工。由于劝说无效，卢那察尔斯基选择了施加压力的方法：他宣布，任何成员，不管是合唱队员还是独唱家，如果从事“破坏”就要被立即解职。全体人员又都屈服了。

卢那察尔斯基通常总是宁愿争取艺术界知识分子的自愿合作的。1917年12月1日，《真理报》上发表了一篇呼吁，号召所有的艺术家都要履行他们的公民职责：“我们要求，所有愿意用各种艺术形式去重新接近广大人民群众的同志们——画家们、音乐家们、演员们，还有‘无产阶级艺术家和作家联合会’的同志们，都前往冬宫的公共教育人民委员部的办公室报到。”[2] 遵从卢那察尔斯基吁请的那些人中，有几位音乐家——作曲家谢尔巴切夫、评论家卡拉蒂金和作曲家兼写作家阿萨菲耶夫。

一旦教育人民委员部正式成立了以后，卢那察尔斯基就开始建立一个庞大的、带有官僚色彩的机构，设立了戏剧、美术和音乐分部，并把行政职务委派给了艺术家们：马克·夏格尔成为维切布斯克的艺术人民委员，虽然为时不久，瓦西利·康津斯基在莫斯科担任同样的职务。戏剧分部由弗谢沃洛德·梅耶霍德领导，他又派作家伊里亚·爱伦堡去管理儿童剧院。诗人亚历山大·勃洛克——尽管他自己承认对马克思主义没兴趣——被委派负责彼得格勒一所剧院的工作。他告诉卢那察尔斯基说：“我很喜欢列宁，但

① 同上。

② 《苏联各民族音乐史》（莫斯科，1966年版）第1卷第49页。

不喜欢马克思主义。"① 在音乐方面,阿图尔·卢里埃,一位有强烈的现代主义倾向的青年作曲家,成了卢那察尔斯基的主要助手。卢里埃的过火的政策疏远了许多音乐家。但是对各项艺术的最终控制权,仍然牢牢地掌握在卢那察尔斯基手中。于是,戏剧分部被剥夺了管辖几个著名的传统剧院的权利——莫斯科艺术剧院、大剧院和马利亚剧院。为了解释他的主张,卢那察尔斯基写道:"戏剧分部的代表们,他们狂热地工作——这是好的,值得称赞的—— [14] 但是他们没有那种前提能以正确估量保留已有的文化传统的重要性。"② 尽管他的话引起左倾的无产阶级文化派和未来派一片抗议的吼叫,卢那察尔斯基并没有屈服,仍然保持着对文化遗产的密切注视。

在对付各种艺术团体的时候,卢那察尔斯基经常被夹在传统主义者和现代主义者中间。由于卢那察尔斯基把杰出的未来派艺术家派到他自己的教育人民委员部里制定政策的岗位上来,他似乎是在鼓励未来派运动的。有一段时间,未来主义的艺术和诗歌好象注定要成为革命的俄国法定的艺术了。1918 年 5 月 1 日——红色俄国的第一个五一国际劳动节——正如爱伦堡回忆的那样:莫斯科被"未来主义和至上主义的油画装饰着,聚集在红场上的只有未来派、立体派和至上主义派的艺术家——而不是学院派的画家们。"③ 诗人马雅可夫斯基大发雷霆地反对公认的艺术,他签署了一个命令,扫除"那些人类天才的贮藏室和仓库,例如宫殿、美术馆、沙龙、图书馆和剧院"。④ 在旧文化的废墟上建立起新的、无产

---

① 卢那察尔斯基:《在音乐世界中》第 124 页。

② 高曾帕德:《苏维埃俄罗斯歌剧院》第 26 页。

③ 伊里亚·爱伦堡:《人民和生活,1891—1921》(A. 博斯托克和 Y. 卡普译,纽约,1962 年版)第 287 页。

④ 同上,第 286 页。

阶级的文化，这是极端主义者的战斗口号。这时，卢那察尔斯基插手干涉了。他从列宁那里得到了坚决的命令，要挡住"艺术上的虚无主义"的潮流。他奉命要"采取一切手段，务必防止我们文化的主要支柱倒塌，否则无产阶级是决不会宽恕我们的"。① 列宁认为："保护遗产，并不意味着被遗产所限制。"他的另一个指导原则是："马克思主义并没有抛弃资产阶级时代最宝贵的成就，相反地，它吸收和改造了两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的东西……"②

虽然在艺术问题上，列宁和卢那察尔斯基的看法并不完全相同——列宁称自己为"野蛮人"，③ 而卢那察尔斯基的趣味要复杂得多——但在保护文化遗产这个问题上，卢那察尔斯基当然是完全同意列宁的。卢那察尔斯基所担负的是在新政权下最敏感的任务之一，他自己也感到责任的沉重："在激烈斗争的那些日子里，在毁灭性战争的那些日子里，当教育人民委员是特别可怕的。只有对产生新的优秀的文化的根源——社会主义胜利寄予希望，才给我带来安慰。"④

卢那察尔斯基早期的声明之一是一篇很长的"阐明自己立场的论文"，题目是《论民众教育》。虽然文章是作为一个临时性的声明来构思的，但却包含着许多后来被编入正在发展着的教育机构里去的观点和计划。其中很重要的是卢那察尔斯基关于"教导"(instruction)和"教育"(education)之间的区别："人们必须强调这[15]个区别……**教导**，是教师把现成的知识传授给学生，**教育**，则是一个创造性的过程。一个人的个性是一生不断地受'教育'，不断地

① 列宁：《论文学与艺术》第591页。
② 同上，第397页(1920年10月8日)。
③ 克拉拉·蔡特金：《列宁回忆录》第583页。
④ 转引自里德：《震撼世界的十天》第342页。

形成，在内容上变得更丰富、更坚强和更完善。劳苦大众……渴望受到初等的和高等的教导，但他们也渴望着受到教育……”①

卢那察尔斯基既负责教导又负责教育，而且立即抓紧时间试验新的方法。在他的指导下，教育人民委员部开始“给所有那些想要获得音乐文化的人们，那些想要学习怎样理解音乐在各个方面的表现而成为音乐内行的人们，提供机会。”② 一整套为成人和儿童，为业余爱好者和未来的专业工作者们所设立的学校网组织起来了。这些学校不少设在工厂附近。列宁本人也帮助建立了普梯洛夫工厂③ 的艺术工作室；它后来成为一所“地方”音乐学校，并在1959年庆祝了它的建校四十周年纪念。

最初的那些年代里充满了激动人心的呼吁和挑战。这反映在活跃的学者、音乐家阿萨菲耶夫的这些话里：“我们需要讲师和音乐宣传家；但是最重要的是，我们需要宣讲音乐的神圣意义的先知，因为音乐是一门最受人珍爱、最接近人的灵魂的艺术，并且也是在解决人类重大问题上最有力量的一门艺术。”④ 这些空想的言词得到了有力的实际行动的支持。著名的歌唱家和器乐演奏家们组成了流动的艺术“工作队”，把音乐带给群众，进入工厂和乡村，带给工人和农民、士兵和水兵的听众。指挥马尔科回想起“许多难忘的事例，关于听众对这种新的、未曾探索过的、可喜的经验的动人而亲切的反应……艺术家和音乐家们感觉到了新的观众的那种激动心情，不禁大为珍惜。”⑤ 其他艺术家也记得“革命初期的那种

---

① 同上，第287页。

② 《苏联各民族音乐史》第65—66页。

③ 彼得格勒有名的军工厂。

④ 鲍·阿萨菲耶夫：《做什么》，载1918年12月31日《艺术生活》，转引自《苏联各民族音乐史》第65页。

⑤ 转引自《苏联音乐建设的初期》（列宁格勒，1959年版）第19页。

浪漫主义”，当时的每一场演出都变成一个“欢庆的事件”。

有时，卢那察尔斯基为了努力创造一种乐于接受的特殊气氛，会向这种“欢庆的事件”的听众作一次演讲。当格林卡的«鲁斯兰与柳德米拉»重新列入演出节目时，他说：“工人们，你们将看到一部最伟大的创作，俄罗斯艺术奇异的王冠上最值得珍爱的钻石之一。我们将在一个贵重的托盘上献给你们一盅美丽的、闪亮的酒——喝下去，并享受它吧。”① 或者，他就象在1918年5月1日“人民音乐周”开幕式上演奏莫扎特的«安魂曲»时所做的那样，使他的演讲带有政治倾向：“我们承认旧文化所创造的巨大价值，我们还要使全体劳动人民而不是一小撮寄生虫享有它。”②

〔16〕 想把“全体人民”都包括进去，这是个十分庞大的计划。一个疲劳的评论家写道：“举办了象潮水一般涌来的音乐会——大型的、小型的、室内的、交响乐的、历史的，我们的音乐生活的脉搏似乎从来也没有跳动得这样地有力和这样地不均匀。”在这样一些重要的开端以后，也出现了“那么多无所谓的，那么多不必要的音乐”。仅在彼得格勒，教育人民委员部音乐分部就在一百多天里（1918年9月到12月中旬）举办了106场音乐会。为了使尽可能广泛的有各方面代表性的听众都能听到音乐，这些音乐会不仅在建成的大厅里举行，而且在工人俱乐部、工厂和市郊中心举行。沙皇的冬宫改名为“艺术宫”，并向公众开放。还不惜一切努力——通过讲演、小册子、节目简介和介绍性的讲话，来培养新的听众，给他们提供知识。夏里亚宾记得他曾“在一所巨大的军事骑术学校里为将近15,000名水手、战士、工程师、司炉和一些妇女演唱。他们大部分人样子是肮脏的、邋遢的……”但是，为了说明那种艰苦的日常

① «音乐的列宁格勒»（列宁格勒，1958年版）第23页。

② «苏联各民族音乐史»第51页。

生活，他又说："生活逐渐变得越来越困难了……我倒愿意为了一袋面粉、一块火腿、一些糖的报酬去唱歌……钱已经变得没有多少价值了……"①

严酷的现实是，饥饿和理想主义一样，驱使音乐家们在几乎不可能的条件下，在临时搭成的舞台上，用破旧的乐器，在不生火的大厅里，穿着大衣，戴着手套来表演他们的艺术。这种群众性的音乐巡回演出被轻蔑地称作"谋生的活儿"——而且人们很容易理解，由于演奏者身体上不适意和观众的缺少鉴赏力，演出质量往往是不讲究的。可是，一些最好的音乐家由于需要也参加了这种演出。作曲家亚历山大·格列恰尼诺夫在他的《回忆录》里写道：

"布尔什维克革命的初期，经常在莫斯科各区为工人的孩子们举行有讲解的演奏会……在休息时，我们得到鲱鱼和(可怕的)黑面包用以维持体力。代替荣誉酬劳的是面粉、谷物，有时，我们得到一点糖和可可，作为特殊的奖品……由于营养不足和寒冷，我的健康受到损害，以至几乎拖不动双脚。我的手生了冻疮，不能弹钢琴……我有机会用桂冠上的丝带换取面粉、蔬菜、苹果和其他农产品……(因此)音乐会是'收获丰富'的……诗人伊凡诺夫没有得到桂冠，而得到两大根桦树木料，他把它们当作珍贵财产带回家，藏在房子里，因为怕放在院子里被人偷去……"②

1918年7月，列宁就已使全国立足于军事备战上，以抵抗列强的武装干涉和反革命势力的进攻。四分之三的俄国领土暂时被敌军占领了。全国成为一个大兵营。音乐被用来鼓舞士气和娱乐战士。艺术家和艺术团体被派往前线；1919年春天，有一千多名 〔17〕

① 费·夏里亚宾:《我的生活记录》(H. M. 巴克译，K. 赖特编，纽约，1937年版)第310、308页。

② 亚·格列恰尼诺夫:《我的生活》(尼·斯洛尼姆斯基译，纽约，1952年版)第125页。

艺术家在前线演出。同时,文化事业的费用不得不有所削减。1919年3月,列宁说:"我们正进入一个困难的、饥饿的半年。"

国家刚刚度过1918年到1919年可怕的严冬。莫斯科"被雪覆盖着,寒冷而受着饥饿的折磨……城市的交通工具几乎都停了;很少看见一辆电车隆隆经过。在大路上,会遇到裹着碎片的古怪的服装的发抖的人们的奇怪身影……电力供应时有时无,街上一片漆黑,但是,每天在固定的时间里,大小戏院还在为一大群新观众——主要是工人和红军战士——演出……"① 在那个严寒的冬天,虽然有些工厂不得不关闭,列宁还是供给剧院必要的燃料。苏联历史学家确实有理由为这样的事实而骄傲。即使这样,还是有几个剧院不得不暂时停止演出。至于那些"新听众",我们谈到了莫斯科艺术剧院的大导演康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基的一些带有启发性的评述。他曾"为了教育他们,使他们逐渐遵守我们剧院的纪律"而努力工作。他的经历和其他严肃的舞台上的导演差不多;他这样写道:"在1917年二月革命后的一段日子里,剧院里的群众是混杂的;穷的和富的,有知识的和没有知识的……那些演出是很有趣的,它们教给我们许多东西;它们使我们不得不感到大厅里有一种完全新的气氛。我们开始明白这些人到剧院来并不是为了娱乐,而是为了学习……"②

可是,在1917年10月布尔什维克革命后,情况变得更困难了:"我们的剧院只为穷人开放,而有一段时间对知识分子关门。我们送票给工厂和机关,所有拿到票的人都可以免费看我们的演出。我们面对面地……遇到了我们完全没见过的观众,他们中许

① 格鲁舍娃:《苏联大剧院的今昔》第39页。

② 康·斯坦尼斯拉夫斯基:《我的艺术生活》(J. J. 罗宾斯译,伦敦,1967年版)第507—8页。

多人，也许是大多数人，不仅对我们的剧院，而且对任何剧院都一无所知……"问题变成不是能不能看得懂，而是懂不懂得起码的规矩："我们不得不……教给这些新观众怎样安静地坐着，不要讲话，按时进剧场，不要吸烟，不要公然吃带壳的果品，不要把食物带进剧场里吃，要穿上最好的衣服，以便更好地适应那种美的气氛…… [18] 起初，这是很难办到的……"

但是由于斯坦尼斯拉夫斯基的耐心和坚定，他终于做到了，而且卓有成效。他很热情地提到这种"新观众"说："他们才是名符其实的观众；他们不是无意中来到剧院的，而是颤抖着，期待着看到某些重要的、他们过去从未体验过的东西来到我们剧院的。他们对演员的赞赏特别使人感动。"①

那些大的音乐剧院——大剧院、马利亚剧院——的情况也都差不多。我们听到歌唱家安德列耶夫这样说："我们过去常把买票的观众叫做'断头台'。有些时候，真不知道大厅里有没有观众……现在，听众虽然穿得破破烂烂，却是无限热情的……"②

斯坦尼斯拉夫斯基描述的革命政府关于限制入场的政策终于改变了："革命约一年半以后，物质情况引起了政府的剧场政策的变化，我们(莫斯科艺术剧院)的大门又向公众中较富裕的阶层敞开了……"③

布尔什维克政府对所有的文化团体实行绝对的控制。最初的步骤之一就是把剧院收归国有。1918年7月12日，莫斯科音乐学院和彼得格勒音乐学院被宣布为国家的高等学校；命令是乌里扬诺夫(列宁)和卢那察尔斯基签署的。接着不久就对莫斯科和彼

① 同上，第511—12页。

② 《苏联各民族音乐史》第50页。

③ 斯坦尼斯拉夫斯基：《我的艺术生活》第512页。

得格勒著名的教堂合唱队、所有的私人音乐学校、出版社、印刷机构、乐器厂、图书馆、档案处和音乐演出团体实行国有化。在掌握了所有艺术表现的物质工具之后，政府就开始着手对音乐本身进行工作，并宣布已故作曲家的作品为国家财产。同时，教育人民委员部音乐分部也在为全面监督各方面的音乐活动而进行工作；到了1919年，它发布的命令足足有74页的一厚叠。艺术家们要得到音乐分部的准许才能进行巡回演出。演出节目、布告、招贴，甚至入场卷都须经过事先批准。音乐曲目由一个专门的委员会——"演出节目总委员会"来调整。没有"艺术价值"的音乐会得不到许可证。典范的音乐会节目由音乐分部拟定，然后分发给各个团体和个人。所有音乐活动的详细报告，都必须由所有与音乐有关的〔19〕人员提出——包括作曲家、演奏家、评论家、历史学家、教师、图书管理员、指挥和戏剧导演。鉴于这种官僚制度的高压，如果还认为卢那察尔斯基——许多法令是以他的名义颁布的——并不主张严格的监督，那就近乎荒谬了。卢那察尔斯基暗中告诉爱伦堡说，共产主义应当导致多样性，而不是导致单一性；艺术家们不能按照单一的模型来塑造。卢那察尔斯基认为"在过渡时期"，检查是需要的，但是他否认"国家控制是共产主义制度所固有的"。①

在这一点上，列宁比他更现实。他也说："每一个艺术家都有权利按照自己的理想来自由创作，不论那理想是好的还是坏的。你会看到动荡、试验和混乱。"可是，列宁提出了界限："当然，我们是共产党人。我们决不可以袖手旁观，听任混乱的局面任意发展下去。我们必须有意识地努力去因势利导，并形成和决定其后果。"②

① 爱伦堡：《人民和生活》第416页。
② 克拉拉·蔡特金，转引自路易斯·费希尔：《列宁的生活》（纽约，1964年版）第490页。

许多俄国艺术家不能同意这样一种“引导”，他们宁愿侨居国外。作曲家、演奏家和教师大量的走掉，或者是由于不同情布尔什维克革命，或者是由于在这个为内乱所分裂的和屈服于无产阶级统治的国家里，他们看不到自己的职业会有什么前途。因此，在申请出国、得到出境签证、决定留在国外的音乐家名单上，人数多得可怕；非法离开的人也同样那么多。在人才外流之后，俄国音乐还能延续下去，这证明俄国音乐天才有大量的储备。很奇怪，苏联政府好象并不过分担心艺术家们的出国。卢那察尔斯基还亲自帮助过一些著名的音乐家获得出境签证，正象我们从夏里亚宾、格列恰尼诺夫和普罗科菲耶夫的回忆录中了解的那样。在卢那察尔斯基1918年对年轻的普罗科菲耶夫所说的话里，可以感到他的有点惋惜的口气：“你是音乐上的革命者，我们是生活中的革命者。我们应该共同工作。但是如果你要去美国，我不会阻拦你的。”①事实证明卢那察尔斯基的信任是对的：十五年以后，普罗科菲耶夫重新在莫斯科定居下来。

但是，其他许多人却终身呆在国外。在讨论艺术家逃亡者的问题上，苏联历史学家对以下情况作了仔细区别：哪些人，不是怀着政治怨恨而离开的；哪些人，公开反对苏维埃制度。某些著名的逃亡者在死后得到了“宽恕”，他们的作品和成就重新被列入俄罗斯苏联音乐史中。这些人中有拉赫玛尼诺夫、梅特涅尔、格列恰尼诺夫、格拉祖诺夫和夏里亚宾。伊戈尔·斯特拉文斯基在离开俄国近五十年光景，而且彼此说过些激烈的话以后，在1962年访问俄国，这是一个历史性的“和解”。逃亡音乐家的名单很长，现择要列举如下：作曲家拉赫玛尼诺夫、格列恰尼诺夫、利亚普诺夫、尼·切列普宁和亚·切列普宁、洛佩特尼科夫、希林格尔、梅特涅尔；指 [20]

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第50页。

挥齐洛蒂、库谢维茨基、马尔科和多勃罗文；钢琴家鲍罗夫斯基、奥尔洛夫、巴列尔和霍罗维茨；小提琴家海菲茨、阿克龙和米尔什坦；大提琴家皮亚蒂戈尔斯基、格劳丹、加尔布佐娃；理论家和批评家亚塞、德·施勒泽、萨巴涅耶夫、斯洛尼姆斯基。从 1868 年(!)起就在彼得堡音乐学院很活跃的小提琴教师列奥波德·奥尔在 1917 年带着他的一些最好的学生离开了俄国。其中的迈伦·波利亚金于 1926 年回到俄国，并一直按照奥尔的传统进行教学，直到 1941 年去世。甚至卢那察尔斯基信任的助手、作曲家阿图尔·卢里埃也在 1921 年侨居巴黎，并最终在美国定居下来。对于卢里埃和作家、历史学家列昂尼德·萨巴涅耶夫，苏联保留着某些最尖刻的批评：他们两人都被当作事业的"叛徒"来对待。在二十世纪二十年代中期的一段时间里，有那么多的俄国作曲家在国外工作，使得专业的评论家只好把俄国作曲家们分别称为"苏联领土上的俄罗斯学派"和"西欧的俄罗斯学派"。但是"流亡国外的"俄国作曲家——很少有例外——未能活到返回自己家园的那一天。俄国音乐的前途仍然存在于俄罗斯土地上。

但是，"苏联领土上"的俄国音乐的领导者们，在前途应该是怎样的这个问题上，意见决不是一致的。卢那察尔斯基赞成有一个发展的过程，用列宁的话来说就是："仅靠摧毁资本主义，还不能吃饱肚子。我们必须取得资本主义遗留下来的全部文化并用它来建设社会主义。我们必须取得全部科学、技术、知识和艺术。没有这些，我们就不能建设共产主义社会的生活。"[①] 但也有些革命者不用过去资产阶级的文化，他们认为新"无产阶级文化"将会从群众中产生出来。

一个通称为"无产阶级文化协会"的组织传播了这种极端主义

① 《苏联各民族音乐史》第46—47页。

的某些观点。这个组织的领导者强调他们思想上的独立，并和群众文化教育领域里官方的教育人民委员部相抗衡。“无产阶级文化协会”相信劳动群众在艺术上的“自我活动力”，他们在数以百计的城镇和乡村组织了艺术工场，里面还配备了专业艺术家和文化方面的专家。在1920年10月“无产阶级文化协会”第一次代表大会上，有三百多个组织的代表出席。在音乐方面，“无产阶级文化协会”吸引了许多有能力的音乐家，他们乐于有机会不需要多谈理论就把音乐带给群众。在这些人里，有著名的民俗学家兼合唱指挥亚历山大·卡斯塔利斯基。成立了合唱艺术室，每个合唱艺术室有六十到七十成员，同时还组织了模范的民间乐器工场。当“正统”的“无产阶级文化协会”分子要求结束“知识分子教师”的统治时，莫斯科“无产阶级文化协会”音乐方面的领导人却不赞成对“无产阶级”音乐作任何偏狭的理解。莫斯科的音乐家们拒绝那种谴责，即说他们是“把资产阶级文化强加给无产阶级：一切真正的艺术都有它永存的时机。” [21]

尽管有一些极端主义的理论，“无产阶级文化协会”在革命初期还是起了有益的作用。但列宁是反对“无产阶级文化协会”的宗旨的；实际上，列宁在革命前就开始反对了，他在1910年写道：“事实上，所有‘无产阶级文化’一类的词语，只不过是掩盖其反对马克思主义的斗争。”1920年10月2日，列宁再次陈述他的反对意见，他在一次讲演中说道：

“无产阶级文化不是从天上掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人发明出来的。这完全是胡说。无产阶级文化是人类在资本主义社会、封建社会和官僚社会的奴役下积累起来的丰富的知识自然发展的结果……只有用人类所创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能成为一个

共产主义者……"①

1920年末，就在"无产阶级文化协会"最成功的时候，它却意外地中止活动。1920年10月在"无产阶级文化协会"代表大会上，卢那察尔斯基受列宁委派，发表政府的意见，并强调要坚持党的纪律。但卢那察尔斯基在大会上的讲话使列宁很不满意，列宁有点恼火地提到："从10月8日的《消息报》上可以看出，卢那察尔斯基同志说的话跟我昨天同他一齐商定的正相反。"虽然卢那察尔斯基为自己辩护说他的讲话被"报导错了"，但列宁还是坚持要制定一个包括下述段落的决议草案：

> "……全俄无产阶级文化协会代表大会非常坚决地反对一切在理论上是错误的、在实践上是有害的意图：即由自己来发明一种特殊的文化，把自己关在一个与世隔绝的组织中……相反地，代表大会认为无产阶级文化协会的一切组织必须无条件地把自己看做是教育人民委员部机构系统中的辅助机关，〔22〕并且在苏维埃政府的总的领导下，把完成自己的任务……当作无产阶级专政任务的一部分。"②

这个决议结束了一切"自治"的野心。虽然"无产阶级文化协会"直到1923年才被正式废除，但到1920年10月，它已不能独立地发挥作用了。

"无产阶级文化协会"的事件只不过是同布尔什维克右的和左的知识分子反对派持续斗争的一个方面。列宁在1918年6月8日在全俄教师代表大会的一次讲话中带着严厉的口气说道："旧俄的大多数知识分子是苏维埃制度直接的敌对者。"依靠奉承或压

① 《青年团的任务》，译自列宁：《新经济政策》（纽约，1937年版）第471页。

② 同上，第484—85页（《无产阶级文化协会》）。

力去争取知识分子，对卢那察尔斯基来说是个非常棘手的任务。他对付莫斯科和彼得格勒音乐学院这样一些老团体的办法就是一个很好的例子。音乐学院是个自治的团体，教职员们对任何干涉都抱着怀疑的态度。他们的领导都是主张旧时的自由主义的人——彼得格勒音乐学院的格拉祖诺夫和莫斯科音乐学院的伊波利托夫-伊凡诺夫，然而1905年很流行的这种自由主义，在1917年出现就显得荒唐了。许多教师对布尔什维克的制度以及它所代表的"劳苦大众"抱着敌对的态度。卢那察尔斯基试图通过劝说赢得他们的合作。他欢迎教师们"去从事教育人民——国家的主人——这种美好而又光荣的工作"，并且还希望看到"教师们与社会力量的合作"。当听说"不经过教师们慎重的考虑"，就不能采用任何教学措施，这是使人安心的，但它又和下列的警告一并提出来："无论如何不能只通过跟专家的合作就做出决定"。[1] 换句话说，就是在进行教育改革时，不仅要考虑教师的作用，也要考虑政治的作用。

在沙皇时代，全国两所最古老的音乐学院——彼得堡音乐学院(建立于1862年)和莫斯科音乐学院(建立于1866年)——同基辅、奥德萨和萨拉托夫的音乐学院一样，都是在俄国音乐协会管辖之下的。音乐学院对协会的统治感到恼火，它们赞成独立自主。1917年二月革命后，五所音乐学院共同向临时政府提交了一个独立自主的计划，但是并没有采取任何行动。

布尔什维克夺取政权的时候，卢那察尔斯基和他的助手卢里埃参与了对音乐学院未来的重新考虑。过了不久就很清楚了，要在政府机构之外实行"独立自主"是根本不可能的。1918年7月12日关于音乐学院国有化的法令，只不过是步步进逼中的最后一个步骤。在1918年7月29日的会议上，格拉祖诺夫建议"对俄国 〔23〕

① 卢那察尔斯基：《论民众教育》，转引自里德：《震撼世界的十天》第286页。

音乐协会董事会五十多年来对彼得格勒音乐学院的托管表示感谢",① 这就是对垮了台的俄国音乐协会做了最后的告别。纯属一个有礼貌的然而毫无用处的姿态。

事实是，几个月以前，音乐学院就已经在政府的控制之下了，当时卢那察尔斯基批准了一项预算，拨给音乐学院二十二万五千卢布以应付他们财政上的迫切需要。这个做法得到了音乐学院的感谢。但是，说得很清楚，这笔补助金不是给俄国音乐协会的(它在名义上仍是主管单位)，而是直接给彼得格勒音乐学院的。同时，还附有一封信，日期是1918年4月22日，其中包含了一些尖锐的意见:"……作为直接负责音乐学院财政的机构，教育人民委员部保留参与同音乐学院直接商议有关的必要措施的权利，以便实现民主化和更加广泛地满足劳动人民音乐上的需要……"②

这是音乐学院所意料不到的。在俄国音乐协会的专断统治下，教师们还能享受到某种程度的学术上的自由。现在，官僚干涉的幽灵却在威胁地逼近他们。教师们最初的反应是忧虑和愤恨，他们派格拉祖诺夫去要求澄清问题并给与保证。开头，格拉祖诺夫给卢那察尔斯基写了一个声明作为答复，在那里面，他拒绝一切暗示音乐学院缺乏"民主"的说法:

"关于'音乐学院的民主化'，我必须指明——如果这个词是从努力提高人民音乐教育水平和艺术趣味的意义上来理解的话——音乐学院不应受到任何责备……招收的学生绝大部分来自人民中比较穷苦的阶层，不受任何条件限制，也不考虑民族出身。入学的唯一标准过去仅仅是、现在也仅仅是看才能和基础(虽然个别格外有天才的'白丁'也被准许入学)。为了使音乐学院更加广泛地满足劳动人民音乐上的需要，我们能表达的唯一愿望，就是降

① 亚·格拉祖诺夫:《研究、资料…》(1960年1月版)第2卷第427页。

② 同上，第423页。

低学费、增加奖学金和改善教师们的物质生活状况。”①

格拉祖诺夫有理由骄傲地指出音乐学院自由主义的过去——〔24〕一种曾经经常引起沙皇当局怀疑的自由主义。但是卢那察尔斯基所说的“民主化”，目的更加深刻：音乐学院似乎离新兴的无产阶级社会的需要和愿望太远了。这些目的是，使学生具有政治上的积极性，建立新的师生关系，以及按照新的社会的需要，对课程进行审订。政府的目的，首先是在于使那些从来就出身于社会地位低下的阶级——工人和农民——的学生能有更大的入学率。格拉祖诺夫担心因此会降低入学标准和报考音乐学院的人数惊人地减少。1918 年 8 月，只有八十个学生前来报考。

格拉祖诺夫的担心看来是有理由的。列宁刚刚发出命令，说为了根除“有钱阶级的一切特权”，废除所有的高等院校的入学考试。但是卢那察尔斯基却在 1918 年 9 月 23 日发出了一个专门的通知，特许音乐学院能够继续进行入学考试。卢那察尔斯基这样申辩，既然废除了学费，而且音乐学院也完全交托“给了人民”，那么我们就必须去挑选最有天才的报考者，应该进行某种才能上的考查。②

无疑地，这些挑选的程序推迟了“学生队伍的无产阶级化”，在这方面，音乐学院比其他高等院校要慢得多——这件事受到了党的思想家们的严厉批评。1918 年 10 月，学生会选举出来了；它的成员参加学校领导会议，并有权投票。但在实质性问题的决定上，他们的影响是很小的，他们主要关心的是学生的活动。一个明显的成绩是，他们不再被叫做“学生”(pupils)而被叫做“大学生”

① 同上，第 424—25 页。

② 《列宁格勒音乐学院一百周年纪念》第 105 页。

(students)了——这个词在俄国是用来称呼那些入了高等院校的学生的。

由于音乐学院提升为高等院校，就引起了课程上的某些变化，特别是在预科部门。卢那察尔斯基建立了两个委员会来研究有关问题。他也提出了新的研究领域，包括歌剧艺术室，这在1923年实现了。合奏课恢复了，管弦系受到特别重视。他们规定每星期必须参加三次到四次排练。教师们和学生们的音乐会活动也扩大到了包括校外的演出，以作为总的教育活动的一部分。“院长”的职位最终被废除了，行政的职务由理论、声乐、钢琴和管弦乐四个系的系主任来担任。在彼得格勒，格拉祖诺夫仍旧是“院长”，奥索夫斯基成为代理院长。教师们的地位也改善了：所有当了五年以上教师的，不管他们以前的地位和资格，都获得了“教授”的头衔。

〔25〕

内战期间——直到1920年——有组织的教学完全被打乱了。音乐学院的房子不得不一直停止取暖，集体活动暂时停止，个别学生上课就在教授家里。教师们有好几个月都领不到工资。虽然在整个二十年代里，音乐学院都受到编制改组和课程改革等问题的困扰，但是1920到1921学年还是带来了教学上比较正规的状况。教师们仍然顽固地坚持独立性；例如，不顾关于把教会与政府分开的命令（包括关闭所有附属于教育机关的教堂）；彼得格勒音乐学院那些“反动”的教授不仅让他们的教堂继续开放，而且还在课表中安排了教堂圣歌的课程。这件事情，回想起来是挺有趣的，然而在最近的一本苏联书里，被看得很严重。①

这种反抗不仅限于艺术家和教师，而且也在一般的音乐家中间发展起来了，他们讨厌卢那察尔斯基的主要助手、作曲家卢里埃。卢里埃对现代音乐的积极赞助引起了极大的反对。而他又反

① 同上，第108页。

过来谴责音乐家们有“小资产阶级思想”，说他们主要对“获取卢布”有兴趣，而且不能理解许多事情的历史趋向。音乐家们新成立了一个坚强的联合会——“全俄艺术工作者联合会”①，他们控诉卢里埃领导的教育人民委员部音乐分部的官僚主义和无能，以此作为反击。艺术家们和官方的教育人民委员部之间的分裂变得非常危险，于是卢那察尔斯基于1920年10月29日起召开了一次会议。其结果是发表了一个重要的文件《艺术领域的基本政策》。这些指导方针的基本精神，至今还是有效的，因为它们建立了这样一个原则：各种艺术都应受到国家和党的监督。这个文件企图结束艺术界的派别活动，并把所有的力量引向一个共同目标。这里是一些最突出的段落：

“新的无产阶级的和社会主义的艺术只能在过去一切成就的基础上建立起来……它必须毫不留情地清除一切资产阶级腐朽、堕落的混合物……无产阶级吸收过去的文化遗产，不是通过学生式的模仿，而是要采取一种权威的、有意识的、尖锐批判的态度……”② 〔26〕

文件还进一步陈述“艺术工作者们”内部进行的那种激烈的共产主义宣传，将保证“艺术作品高度的思想性和革命性”。通过建立“工农预备班”，(这是一些为缺少中等教育的工人和农民设立的特殊班级，为他们进入高等院校做好准备)实现教育机构的无产阶级化。一切领域里的业余爱好者所做的艺术上自我表现都将受到鼓励；音乐方面，强调合唱和群众活动，使艺术和民间风俗互相渗透。

① 全俄艺术工作者联合会，不是“艺术家”的联合会，而是一切艺术领域中的工作人员的联合会。

② 摘自《苏联音乐建设的初期》第82—83页。

这个文件包含了“无产阶级文化协会”(它最近刚受到政府的谴责)的一些创造性的思想，结合了列宁所赞成的更为正统的做法。至于卢里埃，他与音乐家们的斗争似乎是胜利了，其实是得不偿失。他本人的威信扫地。第二年，1921年，他离开了俄国，从此再也没有回来。

引用H.G.韦尔斯的话来说，考虑到“俄国局势的这种严酷、可怕的现实情况”，在革命初期，艺术还能幸存下来，差不多是个奇迹。韦尔斯在1920年9月访问过俄国，是个同情的观察者。他对戏剧为什么能幸存下来作了如下解释:

“在一段时间里，俄国文化中最稳固的就是戏剧。那些剧院立在那儿，没有人想去抢劫或摧毁它们；艺术家们习惯于在那里会面和工作……官方发给津贴的传统也保持得不错。所以俄国戏剧和歌剧生活经历了最激烈的暴风雨而仍然延续着，而且一直延续到今天(1920年)，这一点真是令人惊奇。在彼得格勒，我们发现每天晚上有四十多场演出；在莫斯科，我们也发现了完全相同的情况。我们听到最有名的演员、歌唱家夏里亚宾在演出《塞维尔的理发师》和《霍万斯基之乱》；令人钦佩的乐队，虽然在演出时队员们穿着各式各样的衣服，但指挥仍然勇敢地坚持穿燕尾服和戴白领带……”①

〔27〕 韦尔斯没有足够时间透过表面去进行深入了解。实际上，剧院的物质情况糟透了。服装、布景和其他道具都破烂不堪。冬天，房屋里实际上一直没生火，温度经常在零度以下。音乐家们穿着大衣演奏，歌唱家们在台上冷得发抖。那些争着去看演出的观众们的外表也同样是如此可怜。韦尔斯生动地讲到“在这座残破不堪的城市里(彼得格勒)的那些衣服单薄、饿得很厉害的市民”，为

① H.G.韦尔斯:《阴影下的俄国》(伦敦，1920年版)第35页(美国版第45页)。

了把自己带走，就成群地扒在破旧电车的外面。在莫斯科，情况虽然“远不是那么严酷”，但在漫长的冬季几个月里，也经历着同样的困难。

剧院和歌剧院要求的补助金是相当可观的，特别是自从免费地把票分给工厂、工会和学校、以及发给士兵和水兵以后。在上文，我们看到，列宁本人怀疑，当迫切需要对成人和孩子进行初等教育的时候，象大剧院这样一个剧院有多少教育上的重要性。特别是歌剧因含有“贵族气派”，招致许多人诽谤它。为了抵制那些思想上的极端分子反对歌剧体裁的种种指责，音乐学家阿萨菲耶夫发展了关于歌剧的“民主性”的新思想。他坚持认为，歌剧实际上是从民间土壤里产生出来的，并吸收了歌曲一类的成分，根本不是“十七世纪佛罗伦萨美学家”的贵族的幻想物。

在1918到1920年间发表的一系列文章里，阿萨菲耶夫驳斥了那种认为歌剧同劳动阶级“格格不入”的看法。在他一篇最有名的文章《工农剧院里的歌剧》中，他详尽地论述了这个问题。他预言道，俄国古典歌剧，由于它同民间形象、民族音乐语言的密切联系，将成为苏维埃抒情性歌剧发展的坚实基础。确实，歌剧已成为普通观众欢迎的体裁，正象它在革命前曾被资产阶级公众所喜欢一样。它成为使没有受过教育的听众理解“严肃”音乐的一种合乎理想的手段。

俄国歌剧界的一个有趣的发展情况就是同著名的戏剧导演的合作，这些导演来自有名的剧院，他们曾以现实主义的技巧或未来主义的想象复兴了俄国艺术。这些人里，有斯坦尼斯拉夫斯基、涅米罗维奇-丹钦科、费奥多尔·科米萨尔热夫斯基、梅耶霍德和泰伊罗夫。起初，他们中的某些人不愿把他们的才能和精力用在“僵化”的歌剧上。有人问起科米萨尔热夫斯基的意见，他幽默地建议

用一枚炸弹把大剧院炸掉。斯坦尼斯拉夫斯基比较严肃一点，他建议把歌剧院关闭两三年，以便一种全新的表演方法会发展起来。

〔28〕 可是，这种拖延，是新上任的莫斯科剧院人民委员、有能力的叶琳娜·马利诺夫斯卡娅所不能接受的。她为了提高歌剧作品的"舞台艺术"，决定立即使大剧院和莫斯科艺术剧院进行合作。1918年12月，这两个剧院的全体人员在一个联欢会上见了面，并互相进行了演出。斯坦尼斯拉夫斯基回忆道："这是一次成功的集会，整个晚上都是快乐的、动人的和难忘的。"① 斯坦尼斯拉夫斯基和涅米罗维奇-丹钦科的艺术室几乎立刻开始了工作；目的是为了培养"歌唱演员"。斯坦尼斯拉夫斯基讲到了把大剧院一个世纪以来的传统和由莫斯科艺术剧院发展起来的现实主义演技两者结合起来的"相互"影响。斯坦尼斯拉夫斯基和一群经过选择的年轻歌唱家一起工作，他们都是斯坦尼斯拉夫斯基按照他的表演"体系"训练出来的。"歌剧的发音问题受到非常大的注意"，而且要求演员们接受"一整套练习和课程，用以培养吐字和说话的感觉"。②

不论是斯坦尼斯拉夫斯基，还是涅米罗维奇-丹钦科，都没有为大剧院上演任何一部作品。这两位艺术家都情愿在他们自己的艺术室里独立工作，在那里，他们可以自由地处理作品的各个方面。1938年，斯坦尼斯拉夫斯基去世，他的歌剧室和涅米罗维奇-丹钦科的歌剧室于1941年合并成一个歌剧院，并以剧院的这两位创建者的名字命名。现在，斯坦尼斯拉夫斯基-涅米罗维奇-丹钦科剧院成为莫斯科第二歌剧院。它一直保持着自己的风格——在戏剧的细节和演技方面的现实主义和亲切感——这和大剧院比较豪华和传统的风格形成了对比。

---

① 斯坦尼斯拉夫斯基：《我的艺术生活》第514—15页。

② 同上，第518页。

彼得格勒也拥有另一所歌剧院。1918年，主要是由于卢那察尔斯基的倡议，建立起来一所仅次于传统的马利亚剧院的、稍小一点的歌剧院。它用的是原来米哈依洛夫斯基剧院的房子，通常被简称为“小歌剧院”。起初上演的，只是从马利亚剧院移植过来的剧目。但是不久，小歌剧院在艺术上就成为有独立风格的了；它拥有自己的演唱班子和乐队，并上演了自己的作品。作为一个较小的剧院，它着重上演对人们比较亲切的剧目，如喜歌剧、各种歌唱剧以及轻歌剧等。同时，小歌剧院也开始着重在作曲和舞台导演两方面进行试验。

保持传统是靠两个古老的剧院——莫斯科的大剧院和彼得格勒的马利亚剧院。他们的保守的方针受到左翼评论家们激烈的攻击；其中有一位评论家提出要删去保留剧目中柴科夫斯基和李姆斯基-科萨科夫的作品，因为它们宣扬了有害于无产阶级的思想。一直迟到1929年，还有一位西方观察家赫伯特·格拉夫幽默地指出，在苏联歌剧院里“保留着沙皇制度”，这是他针对根据沙皇时代主题创作的俄罗斯古典歌剧的剧目而言的。但是，卢那察尔斯基是个态度谨慎而又强有力的辩护者，他这样回答那些评论家们：“只有天真的人才会当真评论我们著名的歌剧院必须改变剧目的问题。没有现成的革命剧目，而我们又不能提供新的作品。也就是说，目前，我们只能保留并谨慎而缓慢地补充国家剧院的剧目……”①

〔29〕

事实上，“革命的”剧目的发展过程是很慢的。在革命初期，没有比大剧院和马利亚剧院的演出剧目更保守的了。柴科夫斯基、李姆斯基-科萨科夫、格林卡、鲍罗丁、穆索尔斯基、谢洛夫和达尔戈梅斯基等人的俄罗斯歌剧是标准的演出作品，其次就是同样标

① 转引自高曾普德：《苏维埃俄罗斯歌剧院》第41页。

准化的精选作品如威尔第的《茶花女》、《阿依达》、《弄臣》，比才的《卡门》、《采珠人》，瓦格纳的《罗恩格林》、《尼伯龙根的指环》、《女武神》，古诺的《浮士德》，罗西尼的《塞维尔的理发师》，以及圣·桑的《参孙和达丽拉》等。但是，经过国家剧院调来的新的导演人才的处理，这些人们熟悉的剧目得到了更新。不管是"现实主义"，还是"未来主义"，总之是有新的思想给这些一成不变的作品注入了新的生命。对歌剧布景的要求和歌唱家表演的能力逐渐地重视起来。一个有过争议的导演，梅耶霍德，被派去为严肃的马利亚剧院导演了几部新作品：斯特拉文斯基的《夜莺》(1918年5月)，格鲁克的《奥菲欧与犹丽狄西》(1919年5月)。他还把奥伯的《波尔蒂契的哑女》改编为革命戏剧，更名为《费尼娜》，重新演出。有一个新的方案就是派扮演主角的著名歌唱家去担任导演的职务。这就使歌唱家导演按照自己的想象去塑造整个作品。于是，夏里亚宾负责导演了波依托的《梅菲斯托菲尔》、马斯涅的《唐·吉诃德》和罗西尼的《理发师》；叶尔绍夫导演了李姆斯基-科萨科夫的《不死的卡谢》，库尔兹涅尔也同样导演了《金鸡》。

但是，歌剧只不过是整个音乐活动的一部分，乐队的演出也占一个很重要的地位，在这方面，彼得格勒领先。1917年二月革命后不久，宫廷乐队就变成国家交响乐团，那年5月，谢尔盖·库谢维茨基被委派作首席指挥。十月革命后，他虽然继续住在莫斯科，但仍然负责这里的工作。库谢维茨基把他的指挥任务分给了马利亚歌剧院的几个领导成员——埃米尔·库佩尔，尼古拉·马尔科，艾伯特·科茨和格雷戈里·菲特利伯格。偶尔，格拉祖诺夫也来客串指挥。1920年5月，库谢维茨基的职务由库佩尔继任。彼得格勒国家交响乐团在政府的群众教育计划中起了决定性的作用。

〔30〕

在1918到1919年那个困难的冬季里，乐团演出了96场，儿童音乐会和其他活动不算在内。1920年10月19日，乐团的名称改为国家爱乐协会管弦乐团；即现在大家所知道的列宁格勒爱乐协会乐团。它享有苏联资格最老的“爱乐协会”乐团的荣誉。

1921年，“爱乐协会”的范围概念扩大了，乐队只成为它负责的一个方面。除此之外，“爱乐协会”还主办室内音乐会和音乐欣赏讲座；它还负责一个音乐图书馆和一个音乐历史博物馆，并且伸展到出版工作，出版解释性的小册子和印刷节目解说词。这样一种“爱乐协会”组织的广泛内容已成为苏联的标准——它实际上负责了一个城市或一个较大地区的全部音乐生活。现在，大约有130个“爱乐协会”分布在苏联全国。当彼得格勒爱乐协会建立的时候，它得到了一座宏大的建筑物作为总部；这个建筑物开始兴建于19世纪三十年代，拥有一个能容纳大约2500名听众的富丽堂皇的“圆柱大厅”。仿效彼得格勒的样子，莫斯科爱乐协会也在1925年建立起来了，此后不久，又有了乌克兰爱乐协会。有时，一般的城市十分积极：例如，下诺夫戈罗德（现在称作高尔基城）在1919到1920年的音乐季节里组织了大约四十场乐队音乐会，虽然那个城市在革命前连常设的乐队还没有。

在莫斯科，主要是由大剧院乐队，加上其他剧院乐队的协助来满足对交响音乐会的需要。1918到1919年间，由奥尔洛夫、郭洛万诺夫和瓦西连科等人指挥，举行了各种各样的巡回交响音乐会。瓦西连科长期以来就热心于群众音乐工作，他曾到工人俱乐部、工厂和边远地区举行过音乐会。

最有趣的是所谓库谢维茨基音乐会的命运，这些音乐会曾经是1909年以来莫斯科音乐状况的一个标志。库谢维茨基自己召集一个乐队，队员们恪守合同，是不准到别处演奏的。在1914到

1917年的战争期间，这个乐队由于征兵被抽走了很多人。革命以后，库谢维茨基的乐队在合作社性质的基础上重新组织起来了，由于私人企业不准存在，就由政府继续主办它的音乐会。库谢维茨基不再是主要的主持者，但仍担任指挥。他将他的时间分开，一部分时间呆在莫斯科，另一部分时间参加彼得格勒的活动，这样，对彼得格勒国家交响乐团就管得少了。库谢维茨基反对布尔什维克政权是有公开记载的；革命初期，他在一封公开信里谴责布尔什维克政权是"曾经统治过我们的最粗暴、最专制、最残忍的政权"。① 虽然如此，政府还是很照顾他，卢那察尔斯基在新文化目标的范围内努力争取他的全力合作。库谢维茨基同意担任音乐方面的特别顾问，并指挥经常性的巡回音乐会，为工人、士兵和孩子们进行免费演出。他甚至还着手在大剧院指挥歌剧——柴科夫斯基的《黑桃皇后》——并改正了总谱上的所有被篡改的部分。他的音乐会节目仍然是引起争议的和带有启发性的。1919年10月，他上演了一组贝多芬的交响乐。1920年春天，他连续指挥演出了斯克里亚宾作品的五个音乐会，纪念斯克里亚宾逝世五周年。在彼得格勒，是由库佩尔指挥一套音乐会来表示纪念的。

1920年5月，库谢维茨基和他的妻子离开了俄国，名义上是出国进行一年的音乐会演出，但很显然，他不打算再回去了。

库谢维茨基最显著的功绩之一，是一个出版公司，叫"俄罗斯音乐出版社"，它也象其他所有的私人出版企业一样，在1918年被苏维埃政府收归国有。这个出版社是S.库谢维茨基和N.库谢维茨基于1909年建立的，那个开头字母"N"代表纳塔利娅·库谢维茨基夫人，是她的财产做了资本供给他的文化企业。库谢维茨基的出版社是专门用来支持年轻的俄国作曲家的；第一个接受合同

① 安·卢里埃·《谢·库谢维茨基和他的时代》(纽约，1931年版)第160—61页。

的是斯克里亚宾。[①] 1915 年，库谢维茨基获得莫斯科的A. 古特海尔出版社，并且增加出版了拉赫玛尼诺夫、梅特涅尔、格列恰尼诺夫、斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫等作曲家的作品。在库谢维茨基定居巴黎以后，俄罗斯出版社还继续工作，它对居住国外的俄国作曲家还是非常有用的。库谢维茨基对俄国音乐的兴趣一直没有减少。从 1924 年到 1949 年，在他担任波士顿乐团负责人的长时间里，他鼓励了俄罗斯和苏联的作曲家，特别是斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫，而他从来没有放弃一次机会介绍苏俄新音乐。在第二次世界大战期间，他在美苏友好委员会中起了重要的作用。

同莫斯科和彼得格勒的乐队活动情况差不多的是合唱传统的继续。在莫斯科，以前的宗教合唱团在它原来的领导、强调民间传统的亚历山大·卡斯塔利斯基的主持下，重新在 1918 年改组为人民模范合唱团。在彼得格勒，远在 1479 年创建的宫廷唱诗班移交国家管理，由于保留了以前的指挥米哈依尔·克利莫夫，它的工作得以继续进行到 1937 年。不用说，演出节目几乎全部变成是世俗的了，在词和曲方面都灌输了很强的"政治"内容。1920 年，这个合唱团增加了二十个女声，传统就被打破了。1923 年开始，女孩子被收入它附设的合唱学校学习。合唱团里的男孩子继续兼唱女高音和女中音两个声部，同时，也作为一个独立的男童合唱队演出。[②] 〔32〕

彼得格勒合唱团每年举行大约五十到六十场音乐会，他们不仅在自己的大厅里，而且也在俱乐部礼堂里，为工人、学生和部队

---

① 库谢维茨基和斯克里亚宾在 1911 年发生了争吵，他们之间的不和越来越厉害，一直到 1915 年作曲家的意外死亡时为止。

② 到 1925 年，合唱团的成员有 30 名男子，28 名女子，40 名男孩和 30 名女孩。

演出。1921年当彼得格勒爱乐乐团扩大机构时，合唱团就成为它的一个组成部分。不过第二年，它又恢复了独立。但是在重要的演出中，它继续和爱乐乐团合作。现在，它以格林卡模范合唱团闻名。

革命初期一个很有意义的进展就是政府主办的小型室内乐合奏活动。这些活动为促进群众音乐教育开辟了一个新的领域。这些合奏非常灵活，可以随时适应小型舞台和临时性的演出。在沙皇时代，室内乐是名流们活动的领地。要使没有受过教育的观众对室内乐感兴趣，却是件崭新的、困难的任务。但是卢那察尔斯基和他的音乐方面的助手，并没有因此吓住，他们逐渐摸索出一种对新公众"解释"室内乐的方法。他们安排了一种讲解演奏会，并根据教育的目的拟订节目。所谓的"音乐会专题解说"，就是专为单个的作曲家——如舒曼、舒伯特、柴科夫斯基、弗朗克——的作品而写的。那些未见世面的观众希望看到热烈的、色调浓烈的、光采夺目的演出。这种"外形化"的演出形式证明非常有效。

在教育人民委员部和其他政府机构的鼓励和支持下，俄国音乐家组成了几个优秀的室内乐重奏团。第一个是所谓的卢那察尔斯基五重奏团，它是以这位在1917年末发起组织这个五重奏团的人民委员的姓名命名的。几个月以后，它缩小成为一个四重奏团，但仍保持了原来的第一小提琴手卢卡谢夫斯基。1919年，它改名为格拉祖诺夫四重奏团，并在国内外获得了很大的声誉。

〔33〕 在莫斯科，以列夫·蔡特林为首的列宁四重奏团于1919年组成，蔡特林，大家都知道他是库谢维茨基的首席小提琴；在一段时间里，大提琴手是年轻的格雷戈里·皮亚蒂戈尔斯基。另一个重奏团(以小提琴家莫吉列夫斯基为首)自称为莫斯科四重奏团，但当政府将四把斯特拉迪瓦里的提琴交由他们使用时，他们就改名

为斯特拉迪瓦里四重奏团了。这些乐器是从政府于1921年建立的珍贵乐器收集处拿来的。这个机构据有的东西，主要是一些从私人收藏中征收来的贵重的意大利弦乐器。

二十年代初期在莫斯科成立的其他弦乐四重奏团还有：至今仍在活动的贝多芬四重奏团；目前也还存在着的科米塔斯四重奏团；莫斯科艺术剧院四重奏团；以及格里埃尔四重奏团。在哈尔科夫，于1920年组成了武伊劳姆四重奏团，而在基辅，则于1919年有了一个常设的四重奏团。

那些严肃的俄国作曲家被革命初期的动乱所吞没了；他们中的许多人，特别是老一辈的，变得几乎沉默了。并不急需复杂的奏鸣曲和交响乐。当时需要的是“群众歌曲”。新的歌曲写出来了，老的革命歌曲重新恢复起来了。有时，还用旧调填上新词。“群众”是听者，是表演者，经常还是创作者——正如阿萨菲耶夫所说的：“作曲家：他的名字——是人民。”出现了由专业音乐家采集、记录下来的革命的民间创作。词和曲都反映了内战时期的战斗精神、对“干涉者”的仇恨，以及对共产主义的更加美好的未来的信念。苏维埃政府认识到这些歌曲的政治作用，于是就发给奖金，奖励“革命”音乐的写作和出版。在国家出版社里，设立了一个“宣传科”，缩写名字为AGITOTDEL。它得到了歌曲和合唱体裁方面的专家们的帮助。但是结果经常是悲惨的，它们被贬为“宣传”音乐。音乐上的机会主义在那些雇用的音乐家中很盛行，甚至严肃的作曲家也不反对转向“革命主题”，作为保存自己的一种手段。后来，连卢那察尔斯基自己也很轻视这种“带着革命伪装的平庸的简单化”，实际上，这种东西只不过是先前的“最浅薄”的音乐的改头换面。

当时的歌曲，虽然在质量上经不起时间的考验，但却代表了革

命初期音乐和社会面貌的一个不可缺少的方面。许多歌曲，不管是严肃的还是讽刺的，爱国性的还是煽动性的，都有一种引起人民想象力的质朴的自然性质。在以后几年里，许多著名作曲家也尝试写作“群众歌曲”，但是这种努力追求“民间性”的结果，经常使人感到难受，很不自然。偶尔，我们会在一部歌剧、舞剧或一首叙事性交响曲里，遇到某些这种早期的歌曲，作曲家们用它们来增加一些“现实主义”。例如，格里埃尔的舞剧《红罂粟花》里著名的“水手舞”就是由革命歌曲《小苹果》改编的。在那些年里，某种民间小调“对口唱”非常流行。当代的苏联作曲家罗季昂·谢德林在他六十年代创作的歌剧《不仅是爱情》和乐队协奏曲《喧闹的对句歌》里就用了这种对口唱的形式。

〔34〕

在年龄较大的严肃的作曲家中，亚历山大·格拉祖诺夫最为杰出。他领导彼得格勒音乐学院度过了调整、过渡的困难年代。显然，他受到卢那察尔斯基的尊敬和热爱。事实上，正是由于卢那察尔斯基(在1918年3月9日)亲自下达指令，才保护了格拉祖诺夫在喀山街的房屋不被政府征收。但是，格拉祖诺夫已经衰老不堪了，正象韦尔斯所说的那样：“他原来是一个红光满面的大块头，但现在他却是脸色苍白、十分消瘦，衣服显得很肥大。”1920年，韦尔斯在彼得格勒拜访了格拉祖诺夫，发现他有些沮丧，“他告诉我，他还在作曲，但是他的五线谱纸差不多全用光了。‘以后也就没有了。’我说会有更多的，而且不久就会有的。他不大相信……”① 事实上，在那些年里，格拉祖诺夫的创作工作几乎停滞了：唯一的主要作品是作品106号第六弦乐四重奏，写于1920到1921年，那是献给新命名的格拉祖诺夫四重奏团的。作品显示了创作衰退的迹象，它被苏联评论家们巧妙地说成是“某种学究式的风格”。

① 韦尔斯：《阴影下的俄国》第43页(美国版第53页)。

即使象格拉祖诺夫这样有名的艺术家，生活条件也是很艰苦的，这可以从同他共事的作曲家及朋友马克西米利安·什坦伯格的回忆录中看到：

“格拉祖诺夫一生都习惯住在宽敞的、具有一切便利设备的套间里，而现在却住在一个小屋里，靠一个小炉子取暖；他在那里工作、作曲、睡觉。隔壁屋子，住着他年近八十的老母亲。在其他屋子里，温度已到结冰的程度；过了些时候，还有别的人搬进来。在这样的环境下，创作工作是很难进行的……在这间拥挤的屋子里，格拉祖诺夫接待了一些最有名的外国音乐家……我记得指挥赫尔曼·阿本德罗特。当我走进屋子，我看见阿本德罗特穿着皮大衣在听格拉祖诺夫弹奏自己的第二钢琴协奏曲，作曲家也穿着一件皮大衣…… 〔35〕在同样的情况下，我还遇到著名的钢琴家阿图尔·施纳伯尔……”①

事实上，什坦伯格所回忆的会见一定是在1923年左右，同革命初期比较起来，当时的情况实际上已经有所改善。

格拉祖诺夫代表了一种地道的保守的观点，而年轻的尼古拉·米亚斯科夫斯基却多少是属于俄罗斯作曲家中进步的一派。米亚斯科夫斯基生于1891年，他是在沙皇时代长大的，但是由于他的创作生活从1918年左右一直延续到1950年，他通常被称为“苏维埃”作曲家。在他的青年时代，大约1908年左右，他属于音乐上的先锋派，这一名声是他和他的朋友普罗科菲耶夫共同享有的。但是米亚斯科夫斯基直到1911年从彼得堡音乐学院毕业时才成为专业的音乐家。第一次世界大战期间，他在奥地利前线服务。革命爆发时，他在雷瓦尔。米亚斯科夫斯基参加了红军，1917年12月被调到彼得格勒，第二年调到莫斯科。1921年，他复员后被派到莫斯科音乐学院教书，在那儿一直到1950年他去世时为

① 格拉祖诺夫：《研究、资料…》第2卷第23页。

止。虽然他说自己在政治上没有经验，但是他真诚地愿意同新政权合作。在1919到1923年间，他积极参加了莫斯科的音乐活动：他帮助组织了作曲家集体、教育人民委员部音乐分部和莫斯科爱乐乐团。

米亚斯科夫斯基被承认为一个主要的作曲家为时较晚，那是在二十年代。1920年8月18日是个值得纪念的日子，在那一天，尼古拉·马尔科指挥了米亚斯科夫斯基第五交响曲在莫斯科的首次公演。由于这个作品的恬静、热情，以及同俄国传统的接近，它在俄国听众的感情上占有很高的地位。具有内向的天性和沉思的习惯的米亚斯科夫斯基，在1918年的头几个月里，写了乐观的第五交响曲，人们不难看出，作品因受了革命的影响才取得了肯定的价值。但是，作曲家告诉我们，其中许多主题是战争期间他在前线匆匆记下来的。米亚斯科夫斯基的E小调第四交响曲反映了战争的另一个方面，这首作品写于1917到1918年，内容充满了悲剧性的紧张感。在以后的三十年里，米亚斯科夫斯基成为莫斯科音乐界最受尊敬的人物之一。他对青年一代的作曲家影响极大；他对他们的评论是宽容而又公正的。他被称作"莫斯科的音乐良心"。由于1948年的清洗运动，他晚年的处境很痛苦，在这个运动中，他和他最好的朋友普罗科菲耶夫，以及他最好的学生哈恰图良，都遭〔36〕到了冲击。他死于1950年，刚好在他最后的一部交响曲——第二十七——首次公演的前几个月，这是一部"恢复名誉"的作品。

有一位在另一个领域里同等重要的人物，他是鲍里斯·阿萨菲耶夫。他注定要成为苏联音乐学之父。但这还只是他的多才多艺的一个方面：他作为作曲家、理论家、评论家和著作家而积极工作着。阿萨菲耶夫生于1884年，他完成了两门课程的学习：1908年毕业于彼得堡大学的语言学系，1910年学完了彼得堡音乐

学院的作曲课程。1914年，阿萨菲耶夫开始了他的评论家的活动；他用伊戈尔·格列波夫的笔名写作，并用这个名字出版了许多书。

1917革命的那一年，阿萨菲耶夫在彼得格勒，主要给《音乐的当代人》杂志写文章。那年年初，他和编辑安德列·李姆斯基-科萨科夫(作曲家李姆斯基-科萨科夫的儿子)决裂了，表面上是为了李姆斯基拒绝刊登阿萨菲耶夫对斯特拉文斯基、米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫三人小组的热情评价文章。我们必须称赞阿萨菲耶夫对这些"先锋派分子"巨大潜力的敏锐察觉。

十月革命到来时，阿萨菲耶夫是属于信任和支持布尔什维克政权的知识分子的。他当记者、著作家、讲师、作曲家和演奏家，为着群众的音乐启蒙教育不倦地工作着。他给教育人民委员部的官方刊物《艺术生活》杂志定期撰稿——仅在1918到1919年就有五十多篇。这些文章深刻地探讨了当时的论题，主要是关于艺术和新观众的关系问题。不管是研究群众音乐欣赏的方法，研究歌剧演出剧目上存在的棘手问题，还是研究为工农观众演出组织流动歌剧小分队，阿萨菲耶夫总是头脑清晰，显示出实际同理想的结合。他为歌剧和音乐会写的节目解说词，印作活页，散给公众，已经成为进行通俗的音乐讲解的一种范本。他在音乐理解上的主要贡献是1919年由彼得格勒教育人民委员部发行的所著《音乐技术名词辞典》一书，这本薄薄的102页的书是简易和完备的样本。阿萨菲耶夫还能腾出时间来，多少以作曲为人民服务：他以法国革命的素材为基础，构思了舞剧《卡尔曼纽拉》。

虽然音乐普及工作是有价值的，但是阿萨菲耶夫完全明白深入的研究工作同样是需要的。1919年，他参加了彼得格勒艺术历史研究所的工作，1921年成为那个研究所音乐部门的主任。1943

年，阿萨菲耶夫达到声望最高的时期，他被选为国家科学院的正式成员——他是唯一获得过这种荣誉的音乐家。

〔37〕 在革命初期的二年里，音乐方面取得了显著成绩，如果和政治，经济方面的危急形势相比较来观察，这种成绩给人的印象就更加深刻了。韦尔斯在1920年看到剧院享有特别的地位，“而其他的艺术，例如文学，一般地说，就遭到了极大的灾祸……没有人可以随意地去买书或画……俄国知识界卓越人物的死亡率非常高……伟大的天才们，经受了极大的屈辱，成为无用的人……除了一些诗歌以外，新书的写作……已经在俄国停止了。”

为了让作家们活下去，政府着手编一本“俄国的世界文学大百科全书……在饥饿的俄国，成百的人们在从事翻译工作……”①

这就是韦尔斯在1920年9月看到的知识界的情况。但是当他见到列宁本人的时候，他得到了非常深刻的印象。“从他身上，我发现，不管马克思怎么说，共产主义毕竟是能够有巨大创造力的……他至少预见到了一个彻底改变和重新建设起来的世界。”② 列宁强调了教育。他对韦尔斯说：“十年以后你再回来看看我们在俄国做了些什么。”然而命运没有允许他再活十年：四年以后，列宁逝世了。

① 韦尔斯：《阴影下的俄国》第38、45、47页（美国版第48、57—59页）。

② 同上，第137—38页（美国版第161—62页）。

第二部分　巩固

(1921—1932)

三、新经济政策时期和五年计划时期的音乐生活

〔41〕

“我们是穷人。没有纸张。工人们挨饿受冻，没有衣服和鞋子。机器都破旧不堪了。房屋也倒塌了。”① 列宁在1921年2月几乎是愤慨地写下了这几行字。情景确实凄惨。韦尔斯说:“这样大的灾难，是历史上前所未有的。”② 这一个受到战争折磨的国家已经精疲力竭，迫切需要喘息的机会。

1921年，内战和外国武装干涉结束了。这一年，也决定了党的政策的历史性转变，即“新经济政策”。只有列宁，能以他崇高的威望，使俄国共产党——在1921年3月召开了它的第十次代表大会——相信，为了生存，采取新的政策是必要的。事实上，列宁无比的组织会议的才能如此之高，竟使得大部分代表好象没有觉察到经济政策上的根本变化，只经过很少的讨论，新的措施就被通过了。列宁宣布说:“我们犯了罪……在商业和工业国有化方面，在关闭地方商业方面，前进得太远了。”③ 因此，新经济政策在经济上作了某些让步，例如，恢复工资制度，恢复谷物的自由买卖，恢复一些较小的商业和工厂的私人所有权，以及鼓励外国投资。不久，在俄国城市里，小的私人商店又开始营业了，两年之内，他们占了全部零售量的四分之三。但是，“倒退”到资本主义的做法只是表面的，因为国家仍然控制着对外国贸易、银行业、大规模的工业和教

① 转引自爱伦堡:《人民和生活》第381页。

② 韦尔斯:《阴影下的俄国》第10、11页(美国版第17页)。

③ 转引自亚当·B·乌兰:《布尔什维克》(纽约，1965年版)第476页。

育。尽管如此，还是有许多忠诚的共产党员，有年长的，也有年轻的，激烈地反对新政策。诗人格拉西莫夫就对伊里亚·爱伦堡吐露说："它是对的，但它使我不舒服。"[1]新经济政策的一个付产品是小规模的投机活动，由此造出来了一个新词，叫"贪图私利者"；这正是爱伦堡写的一本书的标题。同新经济政策相关，一个贬义词"耐普曼[2]活动"被使用了，这个词可以译成"诈骗术"。但是，按照美国历史学家乌兰的说法，"新经济政策"还是达到了它的目的："经济和社会的创伤都得到治疗。在1927到1928年新经济政策〔42〕结束的时候，普通俄国人的境况可能比世界大战开始以来的任何时候都更好，直到斯大林去世时为止，他们再也没有达到过与之同样的生活水平。"[3]

在文化事务方面，由于列宁在1920年10月把"无产阶级文化协会"的"左倾"鼓吹者们置于控制之下，他赢得了一个重大的胜利。他也警惕地注视着现代主义分子们，甚至不信任他的亲密同事。当他发现他的人民委员建议把马雅可夫斯基的诗《一亿五千万》印刷五千份时，他气愤地说："卢那察尔斯基因为他的未来主义应受鞭挞。"这种"彻头彻尾的荒唐和浮夸的东西"顶多只能给"图书馆和癖好者"印一千五百份[4]。

列宁并不隐瞒他的保守趣味，我们可以从他和克拉拉·蔡特金的谈话中看出这一点：

---

① 爱伦堡：《回忆录：1921—1941》（T.谢布尼纳和Y.卡普译，伦敦，1963年版；纽约，1964年版）第66页。

② "耐普曼"是指新经济政策时期的资本主义分子。——译注

③ 乌兰：《布尔什维克》第477页。

④ 费希尔：《列宁的生活》第496页。

"……我们应当保留美的东西，把它当作典范，以它作为起点，即便它是'旧'的。为什么只是因为它是'旧'的……，我们就要撇开真正美的东西呢？为什么只是因为这是'新'的，我们就要象崇拜上帝一样，拜倒在它的面前呢？那是荒谬的，绝顶荒谬的！这里有很多虚伪，当然，也有对于在西方占统治地位的艺术风尚的不自觉的爱好。我们是很好的革命者，可是我们总有点觉得必须证明，我们也是和'当代文化'站在同一高度的。然而我有勇气指出我自己是个'野蛮人'。我不能认为表现派、未来派、立体派和其他'什么派'的作品是创作天才的最高表现。我不懂得它们。我不能从中得到丝毫愉快。"①

当卢那察尔斯基轻视"现实主义艺术家"时，列宁反对说："难道就找不出可靠的反未来派的人吗？"这样的言论——它是从文章中摘录出来的——三番五次地被用在苏联政府反对艺术上现代派倾向的持续斗争中。这些党的官僚们轻易地忘记了列宁是以耐心和理解来对待创作和教育上的一切问题的。为了替诗人杰米扬·别德内依辩护，使其免遭不公正的批评，列宁在 1913 年给《真理报》写道："我的朋友们，不要对人的缺点吹毛求疵。人才是罕有的。应该经常地、细心地支持他们。"②

1921 年 10 月，列宁强调耐心的方法：

"文化问题不能象政治和军事问题那样快地得到解决……在尖锐的危机期间，几个星期内取得政治上的胜利，是可能的。在战争中，几个月内取得胜利，也是可能的。但是不可能在这样短的时间内取得文化上的胜利；从事情本身的性质说，它需要一个较长的时期，我们必须适应这个较长的时期，酌情计划我们的工作，并且表现出我们最大限度的毅力、持久性和规划性。"③

① 列宁：《论文学与艺术》第 583 页。

② 同上，第 455 页。

③ 列宁：《新经济政策》第 274—75 页。

新经济政策带来了经济情况的好转，逐渐恢复“正常化”，不久也在音乐生活中反映出来。革命的战斗性减少了，思想方面的紧张缓和了，对音乐趣味和风格的问题，也比较放宽了。但是，一些新的变化是没有预想到的：音乐中心的数目减少了，营业预算扣得紧了，政府也不那么愿意资助无利可图的事业。音乐会——特别是那些演奏严肃节目的音乐会——更难组织了，乐队的音乐家们提出金钱上的要求，演奏家们不愿进行无报酬的演出。甚至象爱乐协会这样有名声的组织也感到困难。听众也有重新组合的问题："免费"的公众分散了，严肃音乐会的听众减少了。都市的群众显出对可以在俱乐部和会议厅里听到的轻音乐的偏爱。这种倾向被那些私人营业的个人音乐会主办人所利用，他们这样做也是新经济政策的有关规定所允许的。他们企图用没有多少音乐价值的演出去吸引买票的公众。1922年，在彼得格勒爱乐大厅演出了一场节目，并大肆吹嘘为“美好的夜晚”，这件事发生之后，《艺术生活》杂志发表了一篇题为《够了》的愤怒的社论：“新经济政策，在经济方面，不管它的倾向和缺点怎样，还是有作用的。但是在艺术方面，新经济政策就不能这样说了。在这里，这种‘新经济政策狂热’一直没有创造出任何有价值的东西。相反，它却糟蹋了艺术。”①

从肯定的一方面来看，就是恢复了自1914年起中断的与西方的联系。外国艺术家们被邀请来俄国演出；他们常常带来了新的节目，从而提供了新的刺激。苏联音乐开始在国际音乐节上演奏，同苏联国家出版社订有特殊协定的环球出版社在维也纳出版了许多新的苏联乐谱。西方音乐杂志也逐渐增加篇幅登载新的俄国音乐。甚至连波士顿的《基督教科学箴言报》，也不顾苏维埃的无神

① 1922年10月17日。转引自凯尔迪什：《苏联音乐生活》（非公开出版）第6页。

论，开始定期发表评论家维克托·贝里亚耶夫直接从莫斯科寄来的音乐报导。最突出的是《开创》的“俄罗斯专号”（1925年3月），包含有对俄国音乐情况的全面论述，它是由俄国人和西方人供稿的。真正的和半瓶醋的专家们讨论苏俄音乐成了时髦的事情。

在访问苏维埃各共和国首都的艺术家中，以乐队指挥为主。〔44〕他们大部分人属于德奥学派。甚至在沙皇时代，俄国就请来了许多外国指挥。现在，在与世隔绝并削弱了乐队训练的许多年之后，外国访问者恢复了渐告消失的传统，更新了演出曲目，给俄国音乐生活带来了新的触动。这些客人中有布鲁诺·瓦尔特、奥托·克勒姆佩雷尔、皮埃尔·蒙特、赫尔曼·谢尔申和威廉·什坦伯格。奥斯卡·弗里德和弗里茨·斯蒂德里担任了常任指挥。渴望新奇的俄国观众听到了布鲁克纳和马勒，奥涅格和克舍涅克的作品。在世的作曲家被邀请来指挥他们自己的作品，他们是达里乌斯·米罗、保罗·兴德米特、弗朗茨·施雷克和阿尔弗雷德·卡赛拉。在外国钢琴家中，阿图尔·什纳伯尔、埃德温·费希尔和威廉·巴克豪斯表演了古典曲目，而埃龚·皮特里和埃杜阿尔·厄尔德曼则对现代主义进行了探索。小提琴家约瑟夫·西格蒂成为俄国所欢迎的人物，他在1924到1929年之间访问苏联达十一次之多。他那炽烈的、粗犷的风格——迥异于精雕细磨的俄国小提琴演奏传统——吸引了专业人员，也吸引了外行，特别是因为他演奏的是不寻常的、基本上是现代的曲目。西格蒂在他的回忆录中热情地讲到卢那察尔斯基，说他是“有高度修养的、通晓数国语言的、博学的教育人民委员”。在描述旅行和音乐会的情况时，他说虽然有困难，但那经历却是“令人振奋和激动的”。①

显然，艺术上的访问对双方都有益。俄国观众的特殊敏锐的

① 约瑟夫·西格蒂：《附有琴弦》(纽约，1947年版)第220、222页。

反应，俄国乐队的热心，年轻的俄国专家们在音乐上的好奇——所有这一切，使印象深刻而回国的外国访问者内心感应。同时，又有在音乐方面的新发现：1926 年，布鲁诺·瓦尔特开始认识了二十岁的德米特里·肖斯塔科维奇。当听到年轻的作曲家在钢琴上演奏自己的第一交响曲时，瓦尔特非常感动，因此答应把这个新作品介绍到柏林去。1927 年在柏林举行了首次演出，为肖斯塔科维奇博得了国际声誉。

瓦尔特对苏俄的政治情况，虽然有意见，但却热情地讲到他在1926年对莫斯科和列宁格勒的首次访问："在莫斯科演奏音乐……不仅仅是一种愉快。乐队和公众是……热情和充满活力的……还有那些优秀的音乐家们对于排练和演出工作的热心堪称模范……列宁格勒爱乐乐团、歌剧院的成员和观众使我高兴地觉察到，正是那种热情给俄国的音乐生活带来了令人激动的力量。"① 德国版的〔45〕瓦尔特回忆录中有一段令人惊奇和啼笑皆非的引证，是关于节目检查制度的。看来是这样，马勒第四交响曲的演出被大剧院的经理谢绝了，说是因为"在新俄国不应该唱上帝和天使，不应该唱圣彼得和其他圣徒"。②这一段文字在美国版上是被删掉了的。

西欧作曲家们感到同新的俄国听众接触是特别有价值的。弗朗茨·施雷克 1925 年在列宁格勒指挥了他的歌剧《远方的声音》之后这样说："确实，这是一段有着伟大的、难忘的经历和印象的时刻，有些事情是非常特殊的……面对着一个陌生的、异样的，正在蓬勃发展之中的世界——这，对于一个敏感的人来说，等于是一种精神复苏，赋与一种新的人性。特别是对于一个有创作能力的艺

① 布鲁诺·瓦尔特：《主题和变奏》(J. A. 高尔斯顿译，纽约，1947 年版)第 256、277 页。

② 同上(原系德文，斯德哥尔摩，1947 年版)第 379 页。

术家来说，它就是用来呼吸的空气，返老还童的灵丹和生命的支柱。”①

艾尔本·贝尔格——他在1927年出席了《沃采克》在列宁格勒的首次演出——对“出色”的音乐准备工作、“美声”歌唱和现代化的舞台布景，留下了深刻印象——他断定“这是一场戏剧性很强的演出，”成就是“惊人”的。②

达里乌斯·米罗表示的意见倒不那么狂热，但基本上也还是一致的，他说：“演奏者很听话，很灵敏，而那些观众又是多么非凡啊！他们对音乐是多么热爱啊！”米罗热情地提到歌剧院的成就，梅耶霍德的戏剧上的大胆，以及每项艺术计划的不受限制的排练时间。拿莫斯科同列宁格勒来比较，他说：“在莫斯科，学院派的影响显然大得多；年轻的音乐家们更好辩论，好钻牛角尖……一般来说，在我们看来，那里的气氛比列宁格勒更隆重，更带学术气。”③

陪同米罗的是钢琴家让·威纳，他是法美爵士乐的专家。他的微妙的切分音使俄国的青年钢琴家们大为赞赏，这些青年钢琴家虽然技巧熟练，但也感到模仿他的风格很困难。米罗象瓦尔特一样，对肖斯塔科维奇的天才印象深刻。另外，他还称赞较老的作曲家弗拉基米尔·杰舍沃夫，但是这个人在二十年代以后就默默无闻了。

然而，不限于外国艺术家们的访问才具有音乐上的冒险精神。俄国音乐家们——作曲家、指挥、音乐学家和演奏家——受到流入国内的音乐思想的刺激，受到苏联政府的宽容观点的鼓励，也投入力量去探索外国的和俄国的现代音乐。1927年，在列宁格勒首次

① 《新俄国的艺术和人民》，载《音乐》第18卷第4期（1926年1月）第284页。

② 威利·赖克：《艾尔本·贝尔格的生平和作品》（C.卡迪龙译，伦敦，1965年版）第69页。

③ 达·米罗：《不谈音乐的笔记》（纽约，1953年版）第189页。

上演由尼古拉·马尔科指挥的阿诺德·勋贝格的《古勒之歌》,是个重要的举动。在第一次世界大战以前,勋贝格在俄国知识分子[46]中享有一些名气,1912年,他曾访问圣彼得堡,指挥自己的作品《贝里雅斯与梅里桑德》。但是对年轻一代的俄国人来说,勋贝格实际上是不知名的,尽管有几个热心的拥护者,如作曲家、评论家罗斯拉维奇。《古勒之歌》,写于二十世纪最初的十年,引起人们的兴趣,然而不是热情:列宁格勒的评论家们把它当作一个"博物馆的展览品",而不是一个炽热的现实创作。①

音乐上"集体主义"的一个有趣试验是创立一个没有指挥的乐队,通常用缩写名字 PERSIMFANS("第一交响乐团"的意思)来称呼这个乐队。从1922年到1932年,它一直在莫斯科活动,并获得了国际声誉。指导人物是列夫·蔡特林,他是莫斯科音乐学院小提琴教授和库谢维茨基乐队原来的首席小提琴。第一交响乐团不仅演奏标准的古典曲目,也演出复杂的现代作品。乐团对自己的成就非常自豪;从1926年到1929年,它出版了自己的音乐杂志。他们偶尔也邀请客串指挥,例如奥托·克勒姆佩雷尔,但是到一定的时候,他们会要求客人坐到观众席里去听乐队自己演奏。演出的成果是通过不断排练和互相商量,直到每个演奏者熟悉全部总谱而得来的。作曲家米罗觉得这种试验是"完全成功"的,但他冷淡地表示:"一个指挥也会达到同样的效果,而且肯定还会更快一些"。

另一个作曲家,普罗科菲耶夫,在1927年1月曾和第一交响乐团一起演奏过:这是他从1918年离开以后第一次访问故国。在两场音乐会的节目单上有普罗科菲耶夫的第三钢琴协奏曲,选自

① 参见鲍里斯·施瓦茨:《勋贝格在苏俄》,载《新音乐展望》(普林斯顿,新泽西州,1965年秋冬发行)第88页。

《小丑》、《对三个桔子的爱情》的乐队组曲，以及新奇的、作品第42号“美国”序曲。普罗科菲耶夫——当演奏他自己的音乐时，总是非常挑剔的——对这些事情作了如下的描述：

“……我去听乐队（第一交响乐团）的排练。当我走进大厅时，我听到正在演奏《对三个桔子的爱情》里的进行曲。我以为他们是在排练，我说：‘他们演奏得太慢了一点。’但原来是乐队为了向我表示敬意演奏了其中的进行曲。没有指挥的乐队绝妙地应付了困难的曲目，而且象任何一个有指挥的乐队一样，能够胜任地给独奏家伴奏。他们的主要困难是在变换速度方面，因为这时，整个乐队对音乐的感觉必须完全一致。另一方面，由于每一个音乐家都觉得自己象一个独奏家，演奏得分毫不差，困难的段落也就很容易地被克服了。”① [47]

法国客人、钢琴家亨利·吉尔—马尔舍解释了这些成果是如何取得的：

“演奏者们围成了一个大圆圈，以便彼此很容易看得见，这样就使得有些人必须背朝着观众。每个演奏者都要求高度集中和注意，他们所有的人都充分地意识到自己在这个具有魔力的圆圈里的责任……每一个乐队成员都要起自己的重要作用，眼睛的一瞥，眉毛的一耸，以及肩膀的轻微动作……是每个器乐演奏者都要做的，但是动作非常谨慎，使得听众……很难察觉。全体演奏者都充分感觉到所演奏的作品的节奏，就是因为注意力高度集中而来的这种默契，才获得了不寻常的感情表现上的重要性。为了确定怎样演奏，演奏者中有一个小组在一起碰头，并就细微的表情差别和其他演奏问题取得一致意见，而在排练时，他们中间的一个人就到大厅里去听效果。对于这样一个乐队来说，演奏技巧达到了它的最高限度……”②

---

① 普罗科菲耶夫：《自传》第69—70页。

② 亨·吉尔-马尔舍：《从俄国旅行归来》，载《切斯特人》第8卷第60期（1927年1、2月发行）第115—21页。

尽管有口皆碑，第一交响乐团作为集体主义方面的一种可贵的试验而告终了。用“委员会”来解释音乐吗？当它演奏得最好的时候，它是没有个性的，当它最差的时候，它是不准确的。乐队里的每一个音乐家都深深感到指挥是多余的。①（奥斯卡·列万说得更为扼要："一百个人和一个虱子。"）主要问题还在于演奏什么曲目。十八世纪的音乐不需要指挥，只要有一个很强的“乐队首席”或第一小提琴首席，再加上羽键琴手持续演奏的协助就够了。十九世纪，由于乐队的发展，以及浪漫主义音乐表现上的要求，使得乐队需要一个“指导者”，虽然在许多年里，小提琴的弓子仍然是指挥的工具——特别是在巴黎，弗朗索瓦·阿贝内克就是在小提琴声部指挥了著名的贝多芬作品的演出的。从理查·瓦格纳狂喜的评论看来，阿贝内克和巴黎音乐学院乐队在1839年化了很多时间——几乎是整整一个冬季——去练习贝多芬的第九交响曲，就象第一交响乐团后来在二十世纪二十年代所做的那样。但是我们也知道，当阿贝内克勉强去指挥柏辽兹的音乐时他失败了。至于二十世纪复杂的音乐，没有指挥实际上是不能演奏的。

[48] 苏俄和西方之间不断增长的联系，使得俄国演奏家们也到外国去举行巡回演出。这经常是以交流为基础，在苏联当局合作下安排的。西方世界很快就了解到，俄国的音乐名家们还象以前那样才华横溢。钢琴家弗拉基米尔·霍罗维茨、亚历山大·鲍罗夫斯基、西蒙·巴列尔和尼古拉·奥尔洛夫，小提琴家纳丹·米尔什坦和迈伦·波利亚金，大提琴家格雷戈里·皮亚蒂戈尔斯基和雷亚·加尔布佐娃，以及其他许多演奏家在欧洲和美洲都受到了欢迎。他们大部分人决定定居国外。但是伟大的俄国器乐演奏传统

---

① 1930年在巴库一次路遇时，蔡特林教授告诉我："我们不反对指挥——只是反对蹩脚的指挥。"

并没有受到影响。直到今天，莫斯科和列宁格勒音乐学院还在不断涌现才艺惊人的演奏名家。

随着国内更加灵活的艺术政策而来的是俄国音乐生活和西方主要潮流的相互交往得到恢复。党的高级官员公开赞成艺术上，特别是文学领域里的宽容态度。卢那察尔斯基认为艺术家不应该都被造成一个模样。布哈林鼓吹在文学上进行“自由的、无政府主义的竞争”。托洛茨基在1924年抛弃了“无产阶级文化”，支持“超阶级”的文化，并且建议实行“艺术领域中的完全自主的自由”方针，①虽然还有某些革命的保证措施。这些热烈讨论的结果，促成一项党中央委员会的决议，题目叫做“关于党在文学方面的政策”，于1925年7月1日发表。②这是一个杂乱无章、罗里罗嗦、有点含糊不清的文件，对它可以有各种各样的解释。有些历史学家欢呼它为苏联作家的“大宪章”，其他的人表示怀疑文件所提出的自由主义。有几点是值得公布出来的。决议一方面在原则上支持无产阶级作家，而另一方面又极力主张对“同路人”③采取耐心的态度，并且建议在不同的文学组织之间自由竞赛。其中有一点，它警告说：“共产主义批评应当在文学上避免使用命令的语气。”同时又说：“……党不能听任即使在思想体系上最为无产阶级化的任何集团实行垄断；因为这首先就会毁灭无产阶级文学。”显然，党不愿允许任何组织——即使是无产阶级派——代表党本身来说话。记住这一点是很重要的，因为1930年前后，无产阶级艺术家斗争精神的复活，导致了1932年对所有的，包括无产阶级的或不结盟的艺

---

① 利·托洛茨基：《文学与革命》(纽约，1924年前后出版)第14页。

② 见爱德华·J·布朗：《俄国文学的无产阶级阶段，1928—32》(纽约，1953年版)第235—40页。

③ “同路人”这个名词，首先是托洛茨基在1923年使用的，意思是指所有那些“不是共产党员、但模糊地同情革命，并确实反对敌人的”作家。

术组织的解散。

1925年的这个决议——尽管观点有很多含糊之处——在〔49〕1965年赫鲁晓夫下台以后被引述了，当时苏联新的领导人力图以更自由的精神整顿文化战线。

二十年代中期，党主要所关心的，显然是文学。但在音乐方面也实行了同样灵活的方针。在敌对的音乐派别和音乐思想之间的激烈的、甚至经常是很尖锐的争论，占据了二十年代的大部分时间。在这十年中的大部时间里，西方倾向的现代主义拥护者同"无产阶级"音乐的提倡者展开了斗争。第三派——没有正式组织起来，但却固守在高等院校的位置上——是由俄国传统主义者组成的；1932年左右，在其他派别已经沉默之后，他们作为俄国古典遗产的保护人，作为一支强大的力量重新出现。

在苏联音乐史的篇页上，充满了对二十年代非难的词句。苏联音乐的所有缺点——不管是真实的，还是虚构的——都归咎于两个敌对派别的活动——现代倾向的现代音乐协会(阿斯姆)或左倾的俄国无产阶级音乐家协会(拉普姆)。这两个集团的开头字母成了贬抑的形容词：这样，"阿斯姆的"主张就意味着颓废的现代派形式主义，而"拉普姆的"立场则代表音乐上简单化的原始主义。在整个斯大林时代以及后来的许多年里，这两个集团一直被认为是有损于苏联音乐的，它们对苏联音乐未能在早期获得重要的思想，以及对苏联音乐在向社会主义现实主义前进中的缓慢和停滞不前都是有责任的。这两个相争的派别对不成熟的青年作曲家的破坏性影响，也遭到指责。只是在最近几年，才有人发表一些冷静的意见，要求停止这种"反历史主义"，主张客观地评价二十年代，认为二十年代事实上是重要发展的十年。一个简单的比较就能说明这一点：准官方的《苏维埃俄罗斯音乐史》(1956)表现了对二十

年代的一种狭隘的看法，而新的《苏联各民族音乐史》(1966)就采取了一种比较客观和说理的态度。

当然，现代音协并没有做什么罪恶的事情，它是由米亚斯科夫斯基、贝里亚耶夫、萨巴涅耶夫和保罗·拉姆这样一些杰出的人物于1923年在莫斯科建立起来的。在它成立的后一年，成立了国际现代音乐协会，所在地是伦敦，爱德华·约·登特任第一届会长。把俄国现代音协编入国际现代音协，使之成为一个分部的建议，很快就被放弃了，俄国组织仍旧保持自主。但是，在俄国现代音协和国际现代音协之间还存在着合作关系：在显赫的国际现代音协的音乐节上，演出了现代苏联作曲家的作品；作为交换，在莫斯科现代音协主办的音乐会上也可以听到许多现代西欧的音乐。被国际 [50] 现代音协选出来代表苏联国家的苏联作曲家是哪些人呢？1923年(在萨尔斯堡音乐节)和1924年(在布拉格)是普罗科菲耶夫，1925年(在威尼斯)是萨缪尔·费恩堡，1926年(在苏黎世)是米亚斯科夫斯基，1927年(在法兰克福)和1930年(在列日)是莫索洛夫，1931年(在牛津)是克尼培尔。① 普罗科菲夫只在名义上是"苏联"作曲家——他当时住在西方——，就这个事实来说，代表性似乎有点不足。但是这一个选择也不是容易的：到二十年代中期，还没有出现一个年轻的苏联作曲家能够参与国际竞争的。1926年后，出现了昙花一现的肖斯塔科维奇，但是由于某种原因，他被国际现代音协的挑选委员会忽视了。

国际上这个很不完全的名单，不应该使我们产生错觉，以为苏联缺少作曲家。莫斯科现代音协的节目单上布满了苏联作曲家的名字，但他们中没有什么人有过持久的影响。在1924年到1925

---

① 这个名单不包括那些虽然出生于俄国，但已永久离开了苏联的作曲家，如伊戈尔·斯特拉文斯基、尼古拉·洛佩特尼科夫等人。

年的第一个音乐季度里，曾演出六场室内乐音乐会。1925 到 1926 年第二个音乐季度，室内乐节目就增加到八场；此外，还举行了四场交响乐音乐会。在安排节目的时候，虽然本国作曲家的作品很自然地占了多数，但还是注意到了苏联和西方作曲家之间的平衡。对俄国作品的选择是折衷的，没有强调任何特别的流派。

第一次管弦乐队音乐会完全是演奏米亚斯科夫斯基的两首交响曲——作于 1918 年的第四交响曲和最近作的第七交响曲。在第二次管弦乐队音乐会上，亚历山大·格季凯的浪漫主义时期以后的第三交响曲同安那托里·亚历山德罗夫的音乐形成了对比，后者当时被认为是最优秀的青年作曲家之一。第三次管弦乐队音乐会演奏了“先锋派分子”列夫·克尼培尔和弗拉基米尔·克留科夫的作品，当时克尼培尔受到德国现代派的强烈影响，而克留科夫是斯克里亚宾的弟子。1925 年 3 月 22 日，在一系列音乐会的最后一个交响乐音乐会上，由作曲家兼钢琴家萨缪尔·费恩堡演奏的普罗科菲耶夫第三钢琴协奏曲的首次公演，引起了真正的轰动。① 全部管弦乐队音乐会是由亚美尼亚出生的康斯坦丁·萨拉遮夫指挥的；乐队是“革命剧院”的乐队，在那个剧院里，为广大的、有欣赏力的观众举行了很多音乐会。

〔51〕 室内乐音乐会的举行很有意义，它演出了大部分是莫斯科从未听过的现代西欧作曲家的作品：兴德米特的第一弦乐四重奏和巴托克的第二、第三弦乐四重奏，萨蒂、拉威尔、席曼诺夫斯基、奥涅格和布朗克的钢琴作品，米罗和布朗克的歌曲，以及兴德米特作品十一号的四首奏鸣曲。以室内乐作品为代表的苏联作曲家包括

① 1923 年 10 月 24 日，在莫斯科已经演出了改写成两架钢琴谱的第三钢琴协奏曲；1925 年是第一次由乐队协奏的演出。这首协奏曲在世界上首次公演是于 1921 年 12 月 16 日在芝加哥举行的，由弗雷德里克·斯托克指挥，作曲家本人独奏。

瓦西里·席林斯基、尼古拉·罗斯拉维奇、格奥尔基·卡托瓦尔、维萨里翁· 舍巴林、亚历山大·兹埃吉利诺克、谢尔盖·瓦西连科、萨缪尔·费恩堡和列昂尼德·波洛文金。虽然他们大部分在今天——也许是不公平地——被遗忘了，但是这些作曲家在二十年代和二十年代以后的一段时间里是很重要的人物；他们的作品在莫斯科和维也纳出版过，除了一两人之外，整个来说，他们是进步的。

莫斯科现代音协的思想通过《现代音乐》杂志得到了传播。这个杂志在它存在的五年期间(1924—29)，通常按月出版，有时间隔长一些。它报导国内和国际的音乐消息，编辑是三个思想进步的批评家——萨巴涅耶夫、贝里亚耶夫和杰尔然诺夫斯基。他们选载的不少文章是对于莫斯科现代音协的音乐会上演出作品的评论，这些文章在写作和学术水平上都是非常高的。莫斯科现代音协也在维也纳主办了两场苏联室内乐音乐会。

在列宁格勒，现代音乐的事业走过一条比较曲折的道路。在这里，指导人物是多才多艺的鲍里斯·阿萨菲耶夫。作为历史研究所的主任，阿萨菲耶夫没有立即过问现代音乐；但是他在这方面的兴趣是那样强烈，以至为了探索音乐上的最新发展能在1922年春天组织一个研究班子。他用伊戈尔·格列波夫这个笔名，撰写现代音乐方面的文章，投给新创立的莫斯科杂志《走向新岸》(1923年出版)和《现代音乐》杂志。1924年初，阿萨菲耶夫向莫斯科现代音协请求借用最近在莫斯科演奏过的外国乐谱。1924年5月，他在列宁格勒爱乐协会大厅组织了三场现代音乐节目；那年12月又举行了一套同样的音乐会。共同主办这些音乐会的，还有阿萨菲耶夫在其中领导音乐部门的艺术历史研究所和列宁格勒爱乐协会。在举办音乐会的同时，还以列宁格勒爱乐协会的名义出版了

一些题为《新音乐》的小册子。最后，在1926年1月1日，列宁格勒现代音乐协会正式成立。但是很快就出现了分裂，阿萨菲耶夫[52]退出了现代音协，重新建立他自己的组织，名叫"新音乐小组"。由阿萨菲耶夫和作曲家弗拉基米尔·谢尔巴切夫领导的这个小组，由于强调最新和最先进的倾向，因而代表了更激进的现代音乐拥护者。

这两个派别认识到内部不和对共同的事业是有害的，所以于1927年2月在现代音协的旗帜下，又重新联合起来了。在阿萨菲耶夫（别名格列波夫）和他原来的学生谢苗·金兹布尔格编辑下，开始发行了一系列新的小册子。① 1927到1928年出版了六本，谈论了艾尔本·贝尔格、厄恩斯特·克舍涅克、保罗·兴德米特和苏联作曲家的音乐。小册子是及时的，因为它们正赶上象贝尔格的《沃采克》和克舍涅克的《越过影子的跳跃》这样的作品在列宁格勒首次公演。1924年，阿萨菲耶夫开始写一本《关于斯特拉文斯基》的书，直到1929年才获得出版。另外有一篇简短的关于斯特拉文斯基的专题论文，是尤利昂·瓦因科普写的，于1927年出版。阿萨菲耶夫和他那个代表现代音乐的小组的积极活动，在列宁格勒掀起了一股艺术热潮，使这个城市成为容许进行各种试验的现代派音乐中心。因此，格奥尔基·李姆斯基-科萨科夫（作曲家李姆斯基-科萨科夫的孙子）在1923年创立了"四分之一音音乐协会"，1925年由这个协会举办了音乐会。② 其实，格奥尔基·李姆斯基-科萨科夫也不是首创者：伊凡·维什尼格德斯基（生于1893年）早在1918年就给弦乐四重奏写过四分之一音的音乐，1920年左右，

① 标题为《新音乐。列宁格勒现代音协选集》，1927、1928年出版。

② 格奥尔基·李姆斯基-科萨科夫的文章《四分之一音音乐体系的基础》于1925年发表在《音乐》年鉴上。

他迁居巴黎。而卢里埃，据说在1910年就试验了四分之一音体系。在二十年代中期，俄国人对四分之一音体系的兴趣是这样强烈，连卢那察尔斯基本人也注意到它了：他称它是“我们的音乐在形态发展上的最重要的现象之一……有人已经为它创造了专门的乐器”。① 在这里，应该提到作为最早的电子乐器的“特曼琴”；它是由音响学工程师列夫·特曼——在国外被称为利昂·特里明——于1920年制造的，并于1921年向列宁作了表演。1927年，这位发明家把这件乐器带到西欧和美国，在那里，他的表演引起了轰动。1938年，特里明回到俄国。六十年代的时候，他还在莫斯科当工程师。

列宁格勒的现代派思潮刺激了一些过分热诚的激进分子去反对“旧”音乐，认为它不适应革命发展的步调。他们有个相当可笑的声明，是发表在1927年由列宁格勒现代音协主办的、为纪念革命十周年的一本叫做《十月和新音乐》的小册子上的。如果不是发表在这本书上，就可能被当作笑料而置之不理了。

“什么更接近无产阶级？是柴科夫斯基的悲观主义和贝多芬的虚假的英雄气慨这些落后一个世纪的东西，还是杰舍沃夫的《铁路》② 所表现出来的明确的节奏和激情呢？在演奏贝多芬作品的时候，工人们厌烦透了，他们有礼貌地忍耐着，耐心地等待音乐的结束。但是现代的苏联作品，却能在观众中唤起富于感染力的情绪。对于无产阶级群众来说，机器油就是母亲的乳汁，他们有权利要求符合我们时代的音乐，不要资产阶级沙龙的音乐，那是属于史蒂文生早期火车头那个时代的东西。”③ [53]

① 卢那察尔斯基·《在音乐世界中》第210页(最初系发表于1926年的评论)。

② 一首模仿铁路声音的有三分钟长的钢琴作品。

③ 《十月和新音乐》，载《新音乐》第5期。尼·斯洛尼姆斯基译文载《美国音乐学协会杂志》(1950年秋)第237页(《变化中的苏联音乐风格》)。

一般来说，列宁格勒现代音协比莫斯科现代音协的大胆行动更多一些。事实上，由于莫斯科人对他们本地的作曲家比对外国现代音乐有更大的兴趣，所以他们被列宁格勒的团体指责为培养地方主义。情况很可能就是这样。例如，作曲家舍巴林——1927年还是莫斯科音乐学院的学生——写道："事实上，现代音协反映了现代俄罗斯音乐的精华；它只是在外表上，而不是在实质上与'欧洲派'有联系。"① 往后几年，当现代音协遭到攻击时，舍巴林又辩解道，对于他和他的同事来说，现代音协只不过是"一个为了逐渐熟悉新音乐的集团，一个'没有纲领'的音乐爱好者团体。"②

这些话听起来有些无关紧要，含含糊糊，但实际上大有文章。有些是实际问题，有些是思想上的问题。实际的作用是明显的：现代音协提供了一个面向西方的"窗户"，体现了同现代欧洲音乐主流联系的重要桥梁。接触先进的西方思想，无论对于沙波林这样成熟的作曲家，还是对肖斯塔科维奇那样刚刚露头的天才都同样是个激励。现代音协也协助往西方各国宣传苏联音乐。1931年，维也纳的《开创》杂志在"现代俄国音乐在国外"的标题下写道："最近三年里，俄罗斯国家出版社出版了各种类别的四百多件作品。最近，在国外举行了大约二百场演出，其中有六十一场是米亚斯科夫斯基的作品，三十八场是肖斯塔科维奇的，十四场格季凯的，十场伊波利托夫-伊凡诺夫的，六场瓦西连科的，克尼培尔和克列恩的作品各五场……"③ 特别是肖斯塔科维奇的第一交响曲和莫索洛夫的《炼铁厂》的演出，获得了轰动世界的成功。

在思想上，现代音协的成员们经常进行争论，向"无产阶级"派

---

① 《现代音乐》第6卷第32期（1929年3月）。

② 舍巴林：《走过的道路》，载《苏联音乐》1959年第2期第76页。

③ 《开创》1931年第13期，第23页。

的音乐家在音乐上所持有的一些观点进行挑战。作曲家罗斯拉维奇讽刺了无产阶级评论家,他宣称:"我没有'为群众'写平凡的音乐,在这一点上,当然我不是'无产阶级'音乐家。相反,我是如此地'资产阶级化',以至我认为无产阶级是所有过去文化的合法继承人,他们值得享有最好的音乐。"① 作为《音乐文化》杂志的编辑,罗斯拉维奇攻击"描写性"音乐的概念。用他的口号来说:"音乐就是音乐,不是思想。"他讽刺说:"假如我们删去贝多芬的作品132号四重奏的标题'感谢上帝恩赐的圣歌',而代之以'红军欢庆胜利'或者'巴库电车线通车'——这难道能丝毫改变四重奏的内容吗?"② [54]

评论家萨巴涅耶夫用同样的口气写道:"音乐是不能够以某种方法给它强加上一种思想的;音乐是组织起来的声响。音乐不表达思想,也不能表现'逻辑的'结构:它存在于它特有的音响、乐思和纯音乐逻辑的世界之中……"③

无产阶级阵营里的反对者们发誓要"揭露罗斯拉维奇及其一伙的资产阶级本性,从思想上使他在苏联音乐界孤立起来,以此保护社会免受这样的'理论家'的破坏性影响。"罗斯拉维奇被说成是"资产阶级社会腐朽的产物"和"用左的词句伪装起来的小资产阶级的反动代表人物。"④

罗斯拉维奇在专业上受到排挤,1930年以后终于销声匿迹。

① 罗斯拉维奇:《关于我自己和我的创作》,载《现代音乐》第5卷(1924年)第137—38页。

② 《音乐文化》(1924年)第1期,第50页(文章署名"迪亚莱克蒂库斯",可能是罗斯拉维奇的笔名。

③ 同上,第9、11页。很有趣的是看到斯特拉文斯基在他的《音乐诗学》(1942年)里,也表达了同样的思想。

④ 德特夫·古约维:《罗斯拉维奇,一位早期的十二音作曲家》,载《音乐研究》1969年第1期,第22—38页。

萨巴涅耶夫于1926年移居国外，在苏联音乐学著作中，他一直是最受厌弃的人物。

现代音协最强烈的反对者都集中在无产阶级音乐家的团体里。他们同左倾的“无产阶级文化协会”是不一样的，那个组织在1920年曾受到列宁的约束。1923年，成立了一个新的组织，名叫“无产阶级音乐家协会”；后来又加上了词头“俄罗斯”，缩写名称就成为RAPM（拉普姆）。它的成员原先是一群在国家出版社宣传科工作的作曲家。[①] 在他们里面有卡斯塔利斯基和瓦西里耶夫-布格莱这样一些有才能的人，但是也有雇佣的音乐家，他们忙于制作革命歌词的声乐作品。既然深入到了思想领域，他们那些出色的实际活动不久就丰富起来了。1924年，“拉普姆”发表了它的第一个纲领；1926年和1929年又发表了后来的改订本。用杰出的苏〔55〕联音乐学家凯尔迪什的话来说，最初的文件是“把马列主义在文化方面的教导拙劣地庸俗化。”[②] 无产阶级音协思想家们一方面口头上承认“古典遗产”，而另一方面又宣布几乎所有过去伟大的作曲家是同无产阶级思想“格格不入”的，从而缩小了古典遗产的范围。对于许多活着的作曲家，他们也表现了同样否定的态度。

莫斯科音乐学院的学生——青年组织共青团的成员——在一次和人民委员卢那察尔斯基在观点上争辩起来的卤莽的行动中，就反映了上面那种态度。1926年在无产阶级音协的杂志《音乐与十月》上发表的一封公开信里，青年造反者们谴责卢那察尔斯基把这些人名，例如米亚斯科夫斯基、舍巴林和阿那托里·亚历山德罗

---

① 见（原书）第33页。

② 《苏联各民族音乐史》第1卷，第163页。“拉普姆”第一个纲领载《音乐新闻》1924年第12期；第二个载《音乐与十月》1926年第1期；第三个纲领的英译文载尼·斯洛尼姆斯基：《1900年以来的音乐》（纽约，1937年版）第549—55页。

夫，列为“我们的作曲家”；按学生们的见解，这些作曲家代表了“在形式上技巧熟练，但在内容上表现了颓废的资产阶级思想”这样一种倾向。①

卢那察尔斯基的“答音乐学院的共青团员们”是一个具有思想性的、在当时很有意义的文件。他耐心地劝说他的青年批评家们重新检查一下他们对待大师们这种倨傲的态度：

“我不是在共产党员作曲家或思想上的同路人这个意义上，称呼米亚斯科夫斯基、亚历山大罗夫、舍巴林和克列恩为‘我们的作曲家’。我称他们为我们的，是因为他们是在苏联生活和工作的作曲家。他们生活的环境必然会在他们的创作中反映出来……这一批作曲家一直是忠实于祖国的，他们以古典作家的精神进行创作，但是他们表现了某种感受——也许不是我们整个国家的，但确实是知识分子阶层中一部分人的感受。”②

很有意义的是，卢那察尔斯基反对在“过时的形式主义”和“革命的现实主义”之间开展斗争的任何想法：他坚持认为这些提法不适用于音乐。什么是音乐里的“阶级倾向”呢？一首帝国主义的进行曲同样可以为革命者服务，而改了歌词的《马赛曲》就能成为专制君王的圣歌。他接着又说：“这多么充分地证明了音乐不象文学那样明确。”

卢那察尔斯基的声明——在平易和克制方面很值得赞赏——反映了党在1925年决议中所体现的对待反对者们的耐心态度。可是，在三十年代，他在音乐上的形式主义和现实主义的主张给抛在一边，音乐被强求一致了。

无产阶级音协不怕来自党内的和不问政治但有影响的音乐家

① 《音乐与十月》1926年第4—5期。

② 卢那察尔斯基：《在音乐世界中》第308—11页。

们的批评，继续宣称它对音乐的简单化看法。最终目的是"扩充无[56]产阶级对音乐领域的领导权"。它反映的要求也正是文学领域里，无产阶级作家协会的同志们所提出来的。针对这些作家们的批评也适用于音乐家："他们的年轻、无知和对共产主义事业的热情，使他们对待一切问题显然的过分简单化，对不赞成他们的人进行批评时，用词过于粗暴。"①

无产阶级音乐家们无疑是受了他们的文学同行们的激励。杰米扬·别德内依的有力的、粗俗的诗被树为仿效的榜样，事实上就是因为"只有他一个人的诗能使每一个工人、农民和红军战士所理解"。无产阶级的音乐宣传是通过无产阶级音协主管下的几个刊物来传播的：最初是1923年到1924年的《音乐新闻》；然后是1926年的《音乐与十月》；最后是1929年到1932年的《无产阶级音乐家》和1930年到1932年的《为了无产阶级音乐》。

但是，无产阶级音乐家们内部也有分歧。1925年，从无产阶级音协里分裂出来一派人，组成了自己的组织，缩写名字为ORKI-MD（奥尔基姆德）。② 作为积极从事"宣传音乐"（所谓"鼓动音乐"）的作曲家，他们不满意"无产阶级音协的宗派主义，因为它不能把在革命领域中积极工作的许多音乐家吸引到自己的队伍中来"。"奥尔基姆德"的观点在《音乐与革命》杂志（1926年到1929年）上得到表现。但是他们的目的——参与"文化革命"——并没有达到；这个组织太折衷主义了，又太强调那种容易理解和容易演奏的实用音乐作品。在一段时间里，"奥尔基姆德"的作曲家在业余团体中很得人心，因为他们提供了非常容易接受的、有关当前内容的曲目。这个组织没有起什么重要的作用，在1929年就解

① 布朗：《俄国文学的无产阶级阶段，1928—32》第31页。

② 革命作曲家和革命音乐工作者联合会。

散了。

1925年还成立了另一个“无产阶级”组织，通称PROKOLL“普罗科尔”(学生作曲家创作集体)。这个创作团体属于莫斯科音乐学院，它由认真的、有天才的青年音乐家组成，这些音乐家既要避免现代音协复杂的现代主义，又要避免无产阶级音协简单的功利主义，他们想把“鼓动性”音乐同“艺术性”音乐两者沟通起来。“创作集体”的目的在于反映苏联现实，在于创作对苏联听众有意义的音乐。这些青年音乐家认为“革命的音乐创作只能由那些随着革命成长起来，并在革命发展中积极活动的人们来完成”。在“创作集体”的领导人中最知名的是作曲家亚历山大·达维坚科和〔57〕鲍里斯·舍赫特尔，他们两人都得过纪念列宁的作品奖。其他人还有德米特里·卡巴列夫斯基、维克托·别雷和马里安·科瓦尔。这个组织喜欢“集体”创作(它的名字就是这样来的)。为了用直接的方式使普通听众接受音乐，他们决定着重于声乐作品，特别是歌曲和合唱；更大一些的形式，如歌剧、清唱剧以及器乐音乐，也要接着搞。为了庆祝革命十周年，八位青年作曲家写了一首合唱、独唱和乐队的作品，它经常被叫做“第一部苏联清唱剧”。它的标题是《十月的道路》。从高尔基、马雅可夫斯基和亚历山大·勃洛克的作品中选出来的革命诗歌就是它的歌词。其目的是要把清唱剧这样一种严肃的体裁改变成一种合时的、有意义的、英雄人民所喜爱的艺术形式。结果，作品在风格上是个大杂烩，质量也不平衡。它采用的有些效果——如顿脚或朗诵——是现实主义的，但有些粗糙。记忆犹新的是一些动人的插曲，如达维坚科的两个合唱——《市街热闹起来了》和《第十俄里》。它们反映了革命初期迫切的探索，这种迫切性常被说成是革命的浪漫主义。1934年，天才的达维坚科夭折了，当时他才三十五岁。

1929年，“创作集体”失去了它的一些创立者——如达维坚科、别雷、舍赫特尔和科瓦尔——他们决定加入更强大的“拉普姆”（俄罗斯无产阶级音乐家协会）。这一行动反映了苏联情况的重大变化。在政治经济领域里，宽大的“新经济政策”结束了，代替它的是正在加紧推进着的五年计划时期。在文化领域里，卢那察尔斯基——开明的艺术政策的代表——被免除了教育部长的职务。同时，党中央委员会对文学采取了一种更有战斗性的政策，这体现在1928年12月的一个决议里。1925年的灵活性一去不复返了；现在决定要优先考虑共产党员作家和那种为党的政治目的服务的文学。属于工人和农民阶级的新作家受到鼓励。重要的是这些新指示不是发给作家协会，而是发给掌握选择文学作品发表的国家出版社。由于实现了这些指示，就给了那些年的文学作品一个特殊的标记，经常称它为“五年计划时期的文学”。

在文学上重新唤起的“党性”观念在音乐领域也有反映。当俄罗斯无产阶级作家协会(拉普)进入一个受宠的地位时，同它对等的音乐界的无产阶级音协（拉普姆）也获得了新的权力和好斗精神。许多自由职业的作家和音乐家响应《真理报》1929年12月4日的号召：“联合无产阶级文学中的共产主义力量”，参加了无产阶级组织的行列。正是这种走向联合的强烈愿望，促使“创作集体”的年轻作曲家们同无产阶级音协，同这个很可能得到党的公开支持的音乐组织合并在一起。〔58〕

预料的事情发生了：在1929年到1932年短暂的三年期间，无产阶级音协获得了垄断音乐界权力的地位。1929年以前，它是一个精神上好斗而在创作上薄弱的组织。1929年，有才能的作曲家们加入这个组织，提高了它的水平，增加了它的重要性。但是，许多有影响的音乐家还是愿意继续留在无产阶级音协的组织范围之

外。他们对官僚庸才的领导，对古典遗产的排斥，对音乐的社会作用的简单化观点，对持有不同意见的同行音乐家们的傲慢态度，感到不满。虽然无产阶级音协的专业水平被认为是很低的，但是它还干涉音乐学院的课程。舍巴林教授又生气又嘲笑地说："……同舍赫特尔（著名的无产阶级音乐家之一）一起学习的我的学生们，他们拿给我一个三到四小节的相当粗劣的旋律。然后就开始讨论这三四个粗劣的小节是否反映了镇压喀琅施塔特暴动时无产阶级的感受。[①] 这简直是语义学的一种愚蠢的练习。"

但是，无产阶级以压倒一切的力量无情地继续向前发展。新的刊物《无产阶级音乐家》发表了无产阶级音协纲领——修订的——第三稿。每个人——作曲家、评论家、音乐学家和听众，都要接受马克思主义的再教育。无产阶级音协的政策是激烈地反现代、反西方、反爵士，常常还反古典。无产阶级音协同新经济政策时期被允许存在的所谓资产阶级倾向进行了斗争。有一次这样的尖锐的攻击叫做"反对耐普曼[②] 音乐"。现代音协是最容易受攻击的目标，在对现代派和西方派愈益增长的敌意中，它的气运正在日渐衰落。1928 年，有了重新组织现代音协的意图；它被改名为"全俄……协会"，原来的成员必须重新登记，新的附则包括了以下应时的词句："使现代音乐成为无产阶级群众能够接受的东西"。[③] 但是反对的浪潮是遏制不住的：现代音协的杂志《现代音乐》于 1929 年 3 月停刊了，接着，1930 年，优秀的月刊《音乐教育》也告终了，《音乐教育》曾代表了音乐界自由独立的知识阶层和音乐学院那一伙人。唯一剩下的就只有《无产阶级音乐家》的厚颜无耻的声音〔59〕

① 1921 年 3 月，曾在 1917 年 11 月共产党夺取政权时起了突出作用的喀琅施塔特海军基地的水兵进行叛变，反抗政府，后被武装镇压。

② 见（原书）第 41 页注。——译注

③ 《现代音乐》1929 年 3 月号。

了，它自称代表所有的音乐家说话。与此同时，许多重要的成员离开了现代音协，其中有米亚斯科夫斯基，这个组织甚至在它1931年解散以前，就完全停止了活动。

在思想冲突和激烈的争执当中，代表不同观点的俄国音乐家们——传统主义者、现代派、无产阶级音乐家——却还能继续在各种会议上会面，努力探讨共同有兴趣的领域，为苏联音乐的未来制定方针，这真是很不寻常的事情。1929年6月在列宁格勒就举行了这样一次会议——政府机构艺术总局召集的全俄音乐大会。这次大会的文件和决议发表于1930年，题为《我们的音乐战线》，其中有许多文件和决议对苏联音乐情况批评得很厉害。1930年10月在莫斯科召集了另一次全俄会议，讨论儿童音乐教育问题。

当时，无产阶级音协继续在全国范围建立自己的力量。1931年春，举行了两个代表大会——一个是俄罗斯代表大会，另一个是全苏代表大会。出席大会的有从苏联各地来的一百多名代表，包括乌克兰、格鲁吉亚和亚美尼亚的代表。也许正是由于这种力量的显示，加速了无产阶级音协的垮台，因为无产阶级音协对待少数民族文化的政策背离了党的指导路线。无产阶级音协的无产阶级理论家们反对少数民族的音乐遗产，忽视当地民间创作的财富，瞧不起用"民族"语言写作的作曲家。

1931年中期，音乐家们之间的不和又有了新的发展。一些作曲家——他们摆脱了无产阶级音协的教条主义，也摆脱了不复存在的现代音协的现代主义——发出一个号召，成立"新的创作团体"，虽然他们同时也声明愿意和无产阶级团体合作。签名者有米亚斯科夫斯基、舍巴林、席林斯基、克留科夫和卡巴列夫斯基，他们广泛地代表了音乐界各类人物。声明发表在两个杂志上：《无产阶级音乐家》(1931年第7期)和《苏联艺术》(1931年8月8日)。它

号召“在理论工作和实际工作中实现马列主义的研究方法”，还号召同“无产阶级群众团体”保持联系。在创作上，这个新团体提出不仅要发展群众性的体裁，即歌曲和轻音乐，而且要发展歌剧和交响乐这样大型的音乐形式。这明显地离弃了无产阶级音协坚持以群众歌曲作为一切音乐创作的基础的教条主义主张。虽然在声明上签名的许多作曲家政治上是不很活跃的，但可以看出他们越来越意识到艺术家的社会责任：“每位苏联艺术家和音乐家所面临的〔60〕任务是要通过他们的作品反映社会主义建设的伟大进程，反映千百万工人思想上发生的变化，反映真正社会主义劳动方式的广泛发展，以及反映同无产阶级的阶级敌人所作的无情斗争。”① 只有“通过作曲家们的集体工作，和音乐及文学团体的积极帮助”，这些任务才能胜利完成。

虽然作曲家们做出了对无产阶级思想和解的表示，无产阶级音协却没有对他们作出任何让步的行动。相反，官方的方针仍然是刻板的、教条主义的和专断的。党的官员们也和大多数有创造力的音乐家一样，厌弃无产阶级音协的政策，尽管理由不一样。无产阶级音协变得越来越独立，常常不愿承认党所发布的指导路线，无产阶级音协的音乐理论家们过高估计了自己的力量，认为自己是音乐法则的制定者。在其他的无产阶级组织，特别是作家协会里，独立的迹象也同样显著。

党中央委员会一举结束了所有刚刚发生的不驯举动和内部争吵：1932 年 4 月 23 日它解散了所有的文学艺术的无产阶级组织（无产阶级音协当然包括在内）。这一意义深远的决议，叫做“关于改组文学艺术团体”，标志了苏联艺术中“无产阶级局面”的结束。

① 部分转引自《苏维埃俄罗斯音乐史》第 1 卷第 64—65 页及《苏联各民族音乐史》第 1 卷第 174 页。

[61] # 四、二十年代的歌剧、舞剧和管弦乐

二十年代的苏联作曲家遇到了复杂的问题。他们面临着身分大不相同的公众，从老练的知识阶层的残余到没有受过教育的无产者，而稳定的中间阶层又还告缺。作曲家不论选择什么办法，都必然要受到意见不和的许多专业集团中的一个所攻击。有些人感到传统的风格不合乎革命的时代，另一些人认为现代的风格对群众来说太复杂，太没有意义。群众歌曲的那种人为的民间性，没人喜欢，就连群众也宁可喜欢自己的城市小调——对口唱。有些作曲家转向写“社会主义题材”，但是这只能使党的官员们感到安慰而已。

这样，在二十年代创作的大量苏联音乐就异常贫乏和虚假，作曲家们制作这种音乐，目的在于获得某种效果，在于适应某种类型的听众，并且企图满足当代的要求。他们常常获得一时的成功，但结果这只是一种假象，因为那种音乐是用来适应一系列不会再重现的事件的。苏联音乐的感染力成为地区性的，针对那些易于接受告诫的观众；很少有什么作品在俄国国外引起反应。许多重要的俄国作曲家住在国外，形成了一个移民学派。那些留下来的人努力争取一种新的地位、新的中心工作，但许多作曲家对当前社会却感到格格不入和迷惑不解。

但是，尽管二十年代的苏联音乐没有取得伟大的成就，却也决不是没有成果的。在那十年里，建立了一个牢固的基础，保证了将来的发展。他们进行了各种尝试——拟古的音乐或未来派的音

乐，无产阶级的音乐或神秘的音乐，标题音乐或纯音乐。在这个自由试验的时期之后，接着的是三十年代被控制约束的时期。从这些斗争中产生了真正的苏联风格，它反映了那个时代的劳苦和动乱。

要理解二十年代的苏联音乐，必须分析那些塑造作曲家们的力量——社会政治的和音乐的力量。我们已经注意到最重要的政治压力。让我们更仔细地看看音乐方面的影响吧。〔62〕

伟大的俄罗斯传统由较老的大师们掌握着——格拉祖诺夫、伊波利托夫-伊凡诺夫、格里埃尔、瓦西连科、卡斯塔利斯基。1922年1月，阿萨菲耶夫在考察遗留下来的音乐文化时，造出了那个经常为人称道的警句："有了格拉祖诺夫，就有了俄国音乐。"①但是，事实上，格拉祖诺夫和他那一代的学院主义已经过时了，不再是苏联音乐界青年的指导之光了。

在二十年代初期，斯克里亚宾的影响占统治地位。他死于1915年，人们对他记忆犹新。他的音乐充满了激情，深深地打动了一些青年革命者的心。统计数字说明，在1922到1923年的莫斯科音乐季节里，斯克里亚宾是作品最常得到演奏的作曲家，仅仅次于贝多芬和柴科夫斯基。卢那察尔斯基认为斯克里亚宾是"标志着我们的革命的预感的音乐上的高峰"。他写道："斯克里亚宾虽然有个人主义，但他还是经历了从表现热情到表现十月革命、或表现十月革命的未来。他是十月革命音乐上的先知，他的社会意义就在于此……斯克里亚宾的音乐是革命音乐中的浪漫主义的最高表现。"②

今天，这些看法似乎是牵强的。在斯克里亚宾的音乐里，有一

① 《艺术生活》1922年1月3日。

② 卢那察尔斯基：《在音乐世界中》第142、145页。

些神秘主义和颓废的东西，对于我们来说，这些东西看来与其说表现了十月革命后严酷的现实，不如说表现了革命前那些朽化华贵气息的。不管斯克里亚宾给了俄国音乐什么影响，这些影响不久也就烟消云散了。早在1923年，当现代派杂志《走向新岸》发表了一篇关于普罗科菲耶夫的文章时，态度上已有明显的转变。作者日拉耶夫（一位著名的教师）将普罗科菲耶夫的“健康的、有些粗犷的刚毅”同斯克里亚宾的过分细腻作了比较，他说：“在俄国，直到最近还是由斯克里亚宾的影响占先，而现在似乎让位给普罗科菲耶夫了。”① 几年以后，年轻的肖斯塔科维奇发表了这样的严厉的意见：“这就是为什么我们认为斯克里亚宾是我们音乐上的死敌。为什么？……因为斯克里亚宾的音乐有不健康的色情的倾向。还有神秘主义、消极和逃避现实生活的倾向。”② 肖斯塔科维奇所说的“我们”，不仅代表他自己，而且代表整个他的一代人。

普罗科菲耶夫对生活的肯定，对感伤的厌恶，他那深刻的幽默感，刚毅的力量——所有这些特性都使得他受到青年一代音乐家的喜爱。1927年，当他离开了俄国将近十年后，短期访问苏联时，他被他的赞美者们包围了。普罗科菲耶夫在创造性地把俄国的因〔63〕素同先进的西方技巧相融合的可能性方面，为年轻的苏联作曲家做出了示范。斯特拉文斯基也是这样，比他稍差一些。此外，又有西方来的新的影响——兴德米特的新巴洛克对位技巧，克舍涅克在《庄尼出场》中对爵士音乐成分的运用，巴托克的民间艺术技巧，法兰西“六人团”的高度幽默，以及勋贝格的十二音体系。从德国传来了新的口号，像“应用音乐”和“新客观性”。仿效工艺学的结构主义音乐——奥涅格的《太平洋231号》，米罗的《农业机器》

① 《走向新岸》1923年第1期。

② 《纽约时报》1931年12月20日。

——唤起了苏联青年的想象。在1914年到1921年这段近乎隔绝的时期之后，苏联作曲家在他们能做出什么成果之前，不得不吸收这些簇拥而来的各式各样的影响。

苏联音乐家们不能忍受这样缓慢的吸收过程，他们试图将吸收改为模仿，然而失败了。二十年代内充满了那些现在只能模糊记得的俄国作曲家的名字，他们抄袭外来的手法、现代派的技巧和社会学的玩意儿。但是这种试验上的混乱并不是没有成果的；它表现了苏联音乐界日益增长的痛苦，最后终于澄清了一些问题，并使在争论期间形成的重要天才人物得以出现。二十年代是肖斯塔科维奇、卡巴列夫斯基、哈恰图良、克尼培尔、科瓦尔、舍巴林等人的成型时期；也是在这个时期，造就了沙波林和米亚斯科夫斯基的更为成熟的才能。他们的力量是在斗争中锤炼成的，而下一代的作曲家却由于奉命而行而变得虚弱了。

从革命前最后一部伟大的俄国歌剧——李姆斯基的《金鸡》——到二十年代中期第一部苏联歌剧的诞生，间隔了大约十五年。战争和革命的动乱年代是不利于歌剧这一种最复杂的音乐体裁的。但是，把歌剧作为舞台上的实验的兴趣增加了，这主要是由戏剧导演的想象激起的。泰伊罗夫、斯坦尼斯拉夫斯基、涅米罗维奇-丹钦科、梅耶荷德被这样的问题吸引住了：把动作同音乐结合的问题，对抒情杰作中静止的表现手法进行改革的问题等。

至于作曲家们，他们似乎把歌剧看成暂时是不可攀的。确实，有过大量的讨论，关于需要以现实题材——战争、革命和社会进步——为基础，创作"当代"歌剧。但是这样的目标是不能匆促达到的。把当前的事件用完美的艺术形式表现出来，从现实的生活中提炼出人们普遍的体验，是需要有一个时间、思考和溶化的过程

的。他们做了努力，企图在舞台上唤起爱国主义和革命热情，但是失败了。斯坦尼斯拉夫斯基在回忆第一次世界大战期间的戏剧生活时，回顾了这个问题：

〔64〕 “在莫斯科……剧院从来没有象现在这样地工作。他们想让他们的剧目适应当时的需要，创作一系列速成的爱国戏剧。然而，艺术显示出它与时代倾向、政治和当代的题材是毫无共同之处的。

“俄日战争期间，有人劝契柯夫写一部关于战争的戏剧，这时，伟大的作家就象受了侮辱一样。

“‘听着，’他说，‘一定要等二十年以后才可以，现在不可能提到它。一定要等心灵安定下来，只有到那时，作家才能没有偏见。’

“新炮制出来的爱国戏剧一个接一个地失败了，那里面没有什么值得注意的东西……”①

由于缺少现代题材的苏联歌剧，莫斯科和彼得格勒就固守着从格林卡到李姆斯基-科萨科夫这些公认的作曲家的保留剧目。同时继续用传统的译本演出威尔第和罗西尼，比才和古诺的作品。令人惊奇的是瓦格纳的歌剧也经常上演，特别是在彼得格勒的马利亚剧院，那里有一位极好的擅长演唱瓦格纳作品的男高音伊凡·叶尔绍夫。

一个革命化的副产品就是歌剧脚本的改写而音乐原封不动。于是，《托斯卡》就变成了《为公社而战》，《新教徒》改成《十二月党人》，《为沙皇献身》成为《锤子和镰刀》而出现。《黎恩齐》和《唐·璜》也有了新的版本。更有创造性的是《卡门》的新改写本，叫做《卡门与士兵》(1924)，由涅米罗维奇-丹钦科导演；作品证明很受欢迎。

---

① 斯坦尼斯拉夫斯基：《我的艺术生活》第505页。

在二十年代的后一半时间里，通常演出的歌剧剧目由于补充了有活力的西欧歌剧和舞剧而显得有生气了。也许，说西方倾向这个词就更为恰当，因为斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫的作品也一齐得到演出。这种倾向是由现代音协的活动所引起的，这个组织的领导人在文化界占有重要的地位。有几年时间，列宁格勒马利亚剧院几乎是在和二十年代现代派大本营的柏林相竞争。下面是一位苏联历史学家①所作的音乐会首次公演日期比较表：

作曲家	歌剧	柏林首次演出	列宁格勒首次演出（全部在马利亚剧院）
弗朗茨·施雷克	《远方的声音》	1925	1925
艾尔本·贝尔格	《沃采克》	1925	1927
斯特拉文斯基	《浦尔契涅拉》	1925	1926
斯特拉文斯基	《狐狸》	1925	1927
普罗科菲耶夫	《对三个桔子的爱情》	1926	1926

由于列宁格勒的乐队实际上对现代音乐语言原来并没有什么 [65] 体验，所以上面的事情给人的印象就更深了。从作曲家施雷克和贝尔格热情洋溢的评论看来，演出是很出色的。

在自豪的老马利亚剧院和新建的小歌剧院之间展开了友谊竞赛。小歌剧院不为传统所束缚，它着手搞现代派和进行新的试验，包括以新的精神重演旧作品和上演新歌剧这两个方面。在1926年马克斯·冯·席林斯的《莫娜丽萨》(一部1915年写的浪漫派以后的作品)演出失败之后，接着马上又演了厄恩斯特·克舍涅克的两部歌剧——《越过影子的跳跃》(1927年上演)，《庄尼出场》(1928年上演)。两部作品都宣称为“对资产阶级颓废派的讽刺”，描写了“旧时代文明的破产”。特别是《庄尼》取得了巨大的成功，甚至在

① 高曾帕德：《苏维埃俄罗斯歌剧院》(列宁格勒，1963年版)第104页。

地方剧院也是这样。成功较小的是十九岁的作曲家欧文·德雷斯尔写的《哥伦布》(1929)。可是，反对现代主义政策的情绪越来越激烈，因而几个演出计划不得不取消，包括米罗的《可怜的马特罗》和兴德米特的《当天新闻》。反对派污蔑小剧院为"形式主义艺术的先驱"。在列宁格勒领头探索现代曲目的同时，其他城市也没呆着不动。在莫斯科，涅米罗维奇-丹钦科剧院试演了一些不寻常的作品，有的成功，有的不成功：曼纽尔·德·法亚的《生命是短促的》很受欢迎，玛克·洛塔尔的《梯尔·乌仑史皮格尔》是个惨败。在哈尔科夫，上演了马克斯·布兰德的《机械师霍甫金斯》，但这个作品再也没有在别处上演过。

显然，这样的曲目只能吸引高级的公众。不仅大部分苏联观众拒绝接受这些在主题和语言上都特别格格不入的西方现代歌剧，而且许多表演艺术家也不愿意去研究这些新的角色。只有极少数音乐学家和音乐评论家是坚决支持的，他们不断努力使苏联公众熟悉新的作曲家和他们的新奇的音乐思想。在莫斯科最积极的人物是维克托·贝里亚耶夫，在列宁格勒是阿萨菲耶夫。贝里亚耶夫发觉克舍涅克的作品同"无产阶级大众歌剧"的思想有某种相似之处。阿萨菲耶夫强调接触先进的西方音乐的重要性。他在1927年为十月革命十周年发表的一篇文章《我们和西方音乐》中写道："熟悉西方音乐的典范作品，将有助于发展苏联音乐，将使苏联音乐从业余性和'革命'空想中解脱出来，将引导我们去探索音乐表现的新形式和新方法。让群众看到西方的音乐艺术，可以使他们获得评价苏联音乐创作的标准。"阿萨菲耶夫在提到了《沃采克》和《越过影子的跳跃》之后，继续说道："至于艺术水平，难道有谁能够拿这些作品和近几年出现的苏联歌剧比较吗？任何情况下都不能。苏联音乐家们难道因此还不应该向当代的音乐艺术，而

[66]

不是向‘五人强力集团’的时代，去学习，去获得必要的技巧吗？”①

在三十年代，这样的思想就被认为是恶毒攻击了。在1927年还可以设想苏联作曲家能够不接受西方的思想而探讨西方的方法。既然现代苏联歌剧令人失望的质量已经成为普遍关心的事情，阿萨菲耶夫就感到有理由直率地说出上面那些话来。

创造一种新型的“革命”歌剧不只是作曲家的责任；合适的脚本也是不可缺少的先决条件。俄国人在传统上很重视脚本的文学水平——因为俄国作曲家们广泛运用的普希金的原著，已经给脚本树立了这样高的标准。苏联的评论继续着它的传统：对一部歌剧的分析从来不只限于音乐方面，而是扩大到剧作法，人物的描写，历史的准确性——简而言之，就是整个作品。另外，批评标准还必须考虑思想立场，这使得一些苏联歌剧遭到了惊人的失败。

苏维埃时代有两种歌剧剧本。一种是写过去的历史和社会暴动或民族解放战争这样的题材，这或者是俄国的，或者是外国的。另一种是关于二十世纪的——1905年革命、1917年革命、国内战争和（1945年以后所写的）第二次世界大战等真实的或虚构的事件。英勇地保卫祖国的题材，从抵抗条顿骑士的侵略到抵抗拿破仑和希特勒的侵略，总是被强调的。1905年十二月党人的起义被写过好几次。象叶美良·布加乔夫和斯捷潘·拉辛这样著名的起义者，常常是剧中的主角。描写那些反抗大俄罗斯压迫和侵略的各少数民族的民间英雄，证明是一种极其微妙的题材。在外国的起义中，有从古罗马的斯巴达克思到1789年和1848年的法国大革命，以及反法西斯斗争的题材。用音乐来表现最近的事件——关于1917年十月革命、1919年到1921年的国内战争和第二次世界大战期间遭受到的痛苦——是比遍及这些令人怀疑的历史题材远

① 同上，第101页。

为流行和更加扣人心弦的。

对于作曲家来说，也有和歌剧脚本的作者类似的问题。要找到一个同“新时代”的来临相称的音乐语言是个困难的任务，甚至对于普罗科菲耶夫这样的大师也是一样。在二十年代动荡的十年里，许多年轻的作曲家感到歌剧的程式陈旧了，音乐语言和形式〔67〕需要有根本上的改变。有些人主张效法勋贝格学派，抛弃调性。其他一些人否认传统的手法，像咏叹调、重唱和插入的芭蕾舞片断，认为这些都是“封建和资产阶级社会”的残余。他们觉得苏联的英雄应该用昂扬的宣叙调来表达他的思想。正如一个苏联作家描述的那样，① 这样一种“原始的社会学的方法”所产生的令人失望的结果是，某些叛徒一类的坏人唱着好听的咏叹调，而苏联英雄却只好唱着枯燥无味的、缺乏表情的宣叙调。

在创作“苏维埃”歌剧的早期——常常是不成熟的——尝试中，有两部于1925年上演的作品，引起高度的重视——即安德列·帕辛科写的《鹰的暴动》和瓦西里·左洛塔辽夫写的《十二月党人》。

1925年11月7日纪念十月革命八周年时，帕辛科的歌剧在列宁格勒的马利亚剧院第一次上演。剧中的英雄是十八世纪的哥萨克叶美良·布加乔夫，他在1773年到1775年领导了反对叶卡捷琳娜二世的农民起义，1775年被处死。虽然歌剧基本上用的是传统的音乐语言，但是那位不可知的阿萨非耶夫还是坚决地为它的音乐辩护。《鹰的暴动》尽管有不可否认的弱点，还是在保留剧目中继续存在了大约十年，而且在二十四个城市演出过。

左洛塔辽夫的《十二月党人》(勿与沙波林后来的同名歌剧混

---

① 同上，第134页。

同①)，于1925年12月26日，为纪念这一历史性起义一百周年，在莫斯科大剧院演出。卢那察尔斯基亲切地谈到这个作品，然而评论家们却把它说得一无是处：他们觉得音乐陈腐，充满了"军营的腔调和强烈的抒情性伤感的味道"。② 阿萨菲耶夫讽刺地说，作曲家在模仿柴科夫斯基方面是表现得最好的了。

在挑选苏联作曲家的作品作为演出剧目时，剧院处于两面受敌的境地，一面是没有受过教育的观众的需要，另一面是有经验的评论家们的要求。一位年轻的作曲家皮奥特尔·特里奥丁公开声称他的歌剧"是为了没有水平的普通公众写的，他们到剧院去，不是为了在一顿盛宴之后涉猎一番艺术，而是为了去了解生活，为了了解那生气勃勃的、具有大众倾向的剧院所能提供给他们的东西……"③ 评论家们立刻谴责他在音乐上过分的简单化和对"五人强力集团"的盲目模仿。被触怒了的大剧院经理在1926年抱怨地写道："普通群众热情地欢迎我们的作品，音乐专家们反映冷淡，但有些人却认为我们的作品毫无价值。"④

〔68〕 这些"音乐专家"认为他们自己是公众趣味的监护人；他们掌握着相当大的权力，能够决定一部作品的成败。当第一部苏联歌剧《保卫红色的彼得格勒》1925年在列宁格勒上演时，它遭到了"现代派和左翼的无产阶级文化派"⑤ 如此之多的批评，以至在演出了十三场以后告停。但是《红色的彼得格勒》是第一部根据苏联革命题材写的歌剧。因此，引用一位苏联历史学家的话来说，它

① 沙波林的歌剧的第一稿叫做《波林娜·哥伯尔》，1925年12月27日在列宁格勒上演了其中的两场。

② 高曾帕德：《苏维埃俄罗斯歌剧院》第142页。

③ 同上，第143页。

④ 同上，第145页。

⑤ 《苏维埃俄罗斯音乐史》第1卷第165页。

⑥ 两个音乐家负责音乐创作——阿·格拉德科夫斯基和叶·普鲁萨克。

"比克舍涅克作品中所包含的成果不知道要丰富多少。"① 这部歌剧的副标题为"1919 年",描写彼得格勒胜利地抵抗尤登尼克率领的白卫军的攻击。它被设计成为普通公众容易接受的现实主义图景,一种生动的、类似活报剧的史实记录,它们是人人记忆犹新的。有各种各样的情节,描写彼得格勒的封锁、工厂的会议、武装动员、红军和白军、叛变和胜利。在音乐上,用抒情歌曲表现"正面英雄人物"的特征,用讽刺音调表现他们的敌人。为了增加现实感,作曲家运用了确实是那个时候的曲调。1930 年,格拉德科夫斯基——两个作曲家中更有天才的一位——将歌剧改编成清唱剧,更名《前线与后方》,但是这一新的改写本未能获得任何影响。

从研究现实主题着手所引起的戏剧方面的多种试验,可以说与歌剧无关。1927 年,列宁格勒的小剧院上演了马雅可夫斯基的诗《第二十五》,由施特拉森伯格配乐。这首诗歌分为四十八个段落,描写十月革命和国内战争中的事件。个人朗诵与集体朗诵交替出现,哑剧伴随着合唱。一位解说员做了各个场景的介绍。音乐被放在一个从属的、仅仅是陪衬的地位上。舞台演出是精心设计的,运用了戏剧和电影的效果,"使用一种夸张的表现主义,象招贴画一样的、雄伟的形式"。②

由于缺少合适的歌剧,1927 年庆祝十月革命十周年就只有所谓"综合的"表演。例如,莫斯科大剧院上演了由涅博尔辛配乐的《英雄的行为》。它的五场剧目是《奴役》、《战斗》、《胜利》、《自由》和《尾声》。从下面的叙述中可以推测出作品概念上的简单化:

"资本主义——样子凶恶、庞大、傲慢、可怕,充满了吮吸来的鲜血——用

① 高曾帕德:《苏维埃俄罗斯歌剧院》第 147 页。

② 同上,第 147 页。

它那巨大的、血迹斑斑的、尖指甲的魔掌抓住了被奴役的人类。苦工们打碎了他们的锁链。缓缓地升起胜利的红旗。一把巨型的锤子从上面落下〔69〕来……几下有力的打击，恶魔的脑袋裂开了，爪子放松了，恶魔被扔进了深渊。人们听到一曲为人类而唱的伟大的胜利赞美歌……一群领导人站在被征服的恶魔上面……"①

这样的无止境的寓言式比喻是二十年代俄国文学中"革命浪漫主义"的特征。但是，音乐评论家们对这种奇谈是不赞成的，有一个评论家冷淡地说："用变和弦单调地反复所形成的、如此枯燥的乐队结构，没有任何英雄气质。"②

列宁格勒的马利亚剧院也进行了类似的试验。作品叫做《攻破彼列科普》，它被设计成一部有名的国内战争战役的历史，音乐是著名的作曲家沙波林写的，但即使是他也不能提高音乐的重要性，使之超越一般解说作用。

在这许多平庸之作中间，普罗科菲耶夫的歌剧《对三个桔子的爱情》(以十八世纪作家卡洛·戈齐的喜剧为基础)的上演，给人一种清新的感受，带有点儿飘然的、"快乐的虚无主义"意味。1926 年列宁格勒的演出是奇妙的和光彩夺目的，几乎演得过多了，而莫斯科 1927 年的演出却被批评为拙劣的，华而不实的。《三个桔子》的计划中的重演，准备由"未来主义者"梅耶荷德导演，但由于诗人马雅可夫斯基——他本来要为作品追加一些"政治上"的字句——于 1930 年了结生命而取消了。

在"非俄罗斯"的苏联歌剧史中，列恩戈尔德·格里埃尔的《沙赫谢涅姆》是有相当影响的。故事发生在十九世纪的阿塞拜疆。

① 同上，第 148 页。

② 《消息报》1927 年 11 月 11 日(S. 博格斯拉夫斯基)，转引自高曾帕德：《苏维埃俄罗斯歌剧院》第 149 页。

在创作的准备阶段，格里埃尔对阿塞拜疆的民间传说和民间音乐进行了充分的研究，从而塑造了他的音乐语言。这一音乐尝试把当地的民间传统同俄罗斯的作曲技巧综合起来了。1927年作品在巴库首次演出——虽然用的是俄文——被认为是阿塞拜疆音乐发展的里程碑，因为当时各“少数民族”共和国正在争取自己的文化受到重视。第二个版本用的是阿塞拜疆语言，它于1934年在巴库演出，1938年在莫斯科上演，作为阿塞拜疆艺术节的一部分。

在现代派音乐拥护者们和那些鼓吹音乐要有“无产阶级”形态的人们之间所存在的思想上的分裂，反映在音乐剧院的演出剧目里。事实上，许多苏联官方的历史学家是谴责这种宗派主义的，因为它延误了真正的苏联歌剧的发展。西方现代派对苏联作曲家有“恶毒”影响的主要实例是1930年一连上演的三部歌剧。它们是〔70〕德米特里·肖斯塔科维奇的《鼻子》、列夫·克尼培尔的《北风》和弗拉基米尔·杰舍沃夫的《冰与钢》。每位作曲家都以有关革命题材的作品来表现自己，没有理由怀疑他们对马克思主义的思想的忠实。他们确实没有打算用对现代音乐语言的偏爱作为意识形态上的一种反抗。而且，其中有两部歌剧写的是革命的主题:《北风》描写国内战争时期巴库的二十六个人民委员的被处死，《冰与钢》是根据1921年喀琅施塔特的暴动而写的。

克尼培尔和杰舍沃夫两人都由于写的东西够不上他们的英雄题材而受到批评。克尼培尔的想法是一种配有音乐的戏剧，因此1930年3月涅米罗维奇-丹钦科在他的莫斯科工作室的剧院里上演的就是这样一部作品。显然，作曲家和导演都希望避免任何固定的歌剧程序。大部分音乐的进行是些不大自然的宣叙调；在高潮的时候，音乐就完全停下来了。正象一个评论家所讽刺的:“他们的‘歌唱’象打电话的对话，而他们的‘说话’象是对群众的热情

的呼吁。"[1] 无论《北风》有什么样的成功，它都是"在音乐之外"取得的。[2]

克尼培尔是从他在柏林的学习中获得一些现代派思想的，而杰舍沃夫却完全是俄国训练出来的。1926年米罗把他作为第一流的天才从年轻的苏联作曲家中挑选出来。杰舍沃夫决心与俄国和西方的歌剧传统决裂。一个评论家指出他同穆索尔斯基的"现实主义"以及贝尔格的"自然主义"之间有某种联系。其实，杰舍沃夫要简单得多：他倾向于解说性的音乐，一种工程节奏的嘈杂声，也就是"机器时代"的象征。这就是二十年代所流行的东西，但是它不能维持人们一个晚上的兴趣。音乐被写成"电影配音的片断"，就连伊凡·索列金斯基这样有同情心的评论家也感到本来有可能成为一个伟大的题材，却被作曲家和脚本作者糟蹋了。"喀琅施塔特的题材是个悲剧题材……《冰与钢》的演出仅仅出于一种误解才被称为伟大的。在短小的四场中，头三场有一种类似世态画的、带点奇形怪状的特点，而第四场是个突出战争高潮的音乐话剧——所有这些在编剧上来说都是枯燥无味的……"[3]

克尼培尔和杰舍沃夫的失败不需要再谈了——他们作为作曲家，都没有获得较重要的地位——而关于肖斯塔科维奇却是有意义得多。《鼻子》是青年作曲家——当时二十二岁——的一部讽刺的杰作，他最后成为苏联音乐伟大成就的象征。这部歌剧构思于1928年，并于1930年1月17日在列宁格勒小剧院首次公演。音乐反映了盛行于二十年代的怪诞、讽刺的情绪。很奇怪，作曲家竟否认任何有意的轻浮，他说："音乐没有故意地使它具有游戏诗文 〔71〕

① 《苏维埃俄罗斯音乐史》第1卷第186页。

② 高曾帕德：《苏维埃俄罗斯歌剧院》第162页。

③ 同上，第160页。

的特征……(它)不是滑稽的。”①但是，从这部歌剧在一开始乐队“打喷嚏”起，音乐就充满了深刻的幽默与油滑的讽刺。肖斯塔科维奇向许多同代人——向普罗科菲耶夫和克舍涅克、兴德米特和斯特拉文斯基学习。但他也向俄国的典范——达尔戈梅斯基和穆索尔斯基——学习，解决语言和音乐结合的问题，即独特的俄罗斯语言化歌曲的问题。评论家贝里亚耶夫当时写道，肖斯塔科维奇接近于解决了那个苦恼着那么多作曲家的问题，他称《鼻子》为“可与伟大的文学作品等量齐观的音乐作品”。②

为了解释歌剧剧本的选择问题，肖斯塔科维奇几乎是表示歉意地写道，他“不得不求助于古典作品”，是因为苏联作家们对于合作写一部歌剧表示没有兴趣。作曲家这样说：“在我们的时代，如果一部歌剧以古典题材为基础，只要它具有讽刺的特征，那么还是合适的”，流露出他对待古典作品的迟疑的态度。果戈理的《鼻子》是对沙皇尼古拉一世时代的一个社会性讽刺。但是，肖斯塔科维奇的音乐讽刺却太尖酸和太夸张了。而且，对于地方剧院来说，这部作品也太难演奏了。虽然《鼻子》在世俗经验丰富的列宁格勒获得了成功，但没有在其他剧院演出过；就连莫斯科也未列入演出计划。贝里亚耶夫解释道：“作品写作上的室内乐风格和朗诵性音乐的极端困难的表现方式……表明了我们音乐上新风格的发展，目前我们还没有演奏家能表演这种新风格。”

不久，形式主义的幽灵毁灭了《鼻子》，直到今天，这部作品还被说成是“‘极左’倾向的顶点。”③它是在“解冻时期”还没有获得解冻的作品之一。最近几次在佛罗伦萨和圣大非的演出并没有导

---

① 见维·谢洛夫：《德·肖斯塔科维奇》(纽约，1943年版)第167—71页。

② 同上，第169—71页。

③ 波里亚科娃：《苏联音乐》(莫斯科，1950年前后)第101页(英文)。

致大量作品的复活。选自歌剧的组曲(由七段组成,其中有三段是由独唱者演唱的),实际上在歌剧演出本首次公演之前就已经演奏过了——1928年在莫斯科和下一年在列宁格勒。人们更经常听到的是一个有趣的、独出心裁的“打击乐间奏曲”。

无产阶级音协为了反击现代派的侵害，积极支持了自己成员的两个歌剧计划,但哪一个也没有获得上演。一个叫做«一九〇五年»,是由无产阶级音协的两个最积极的作曲家达维坚科和舍赫特尔合作的。作品在比赛中获得三等奖,并准备由斯坦尼斯拉夫斯基上演;但是达维坚科突然在1934年去世,这个计划也就被放弃了。达维坚科还留下了另一部歌剧«一九一九年»,但只完成了第一幕。〔72〕无产阶级音协企图把这个不完整的作品说成是朝着实现无产阶级歌剧所走的一步。但是,无产阶级音协在音乐上的霸权到那个时候已经被粉碎了,苏联评论家们尖锐地反击说,达维坚科未完成的作品只不过是暴露了“无产阶级音协美学观点的全部谬误。”①

但是,苏联歌剧的平凡的成绩并不应该掩盖这样的事实,即歌剧这种体裁在苏联正处于兴盛状态。苏联戏剧导演在剧目演出中所使用的新奇的戏剧技巧,获得了许多西方访问者的称赞。其中,奥地利的歌剧导演赫伯特·格拉夫,一个二十几岁的年轻人,研究了苏联的演出方法。1929年他在«开创»上发表了一篇报导,充满了高度的赞扬。②

格拉夫对传统的剧院——莫斯科大剧院、列宁格勒马利亚剧院——没花多少时间，但把注意力集中在第一流的导演——斯坦尼斯拉夫斯基、涅米罗维奇-丹钦科、梅耶霍德、泰伊罗夫——和他

---

① «苏维埃俄罗斯音乐史»第1卷第185页。

② 赫·格拉夫:«新俄国的歌剧»,«开创»第11卷第6期(1929年6月)第328—50页。

们自己的工作室的工作上。斯坦尼斯拉夫斯基的"艺术现实主义"，由于环境的真实和对布景的自然主义的处理，使格拉夫觉得有些陈旧；但是，看了《绣花女》或者《欧根·奥涅金》不顾歌剧的程式，而作为真正的戏剧演出，确实留下了"难以形容的印象"。泰伊罗夫的"自由戏剧"则是另一个世界：这里是"人类表情的抽象化……古怪地模仿各种姿态……同现实主义相对立"。泰伊罗夫把原作仅仅当作原始材料，以独断的方法改造它——一种"对作品完全是随心所欲的处理"——但就他强烈的个人风格来说，还是给人以很深的印象。

格拉夫看到了涅米罗维奇-丹钦科对传统与革新的综合：他克服了歌剧表演的陈规旧套，超越了现实主义，走向"现代的集中的表现手法"。但是他也不反对自由地处理一部作品，例如他的丰富多采的作品《卡门和士兵》就是这样。在格拉夫看来，戏剧导演中最有天才，当然也是最革命的就是梅耶荷德。他是一个坚定的共产党人，"无产阶级文化协会"早期的拥护者之一，他极为成功地和作家马雅可夫斯基一起工作——由年轻的肖斯塔科维奇配乐、马雅可夫斯基的讽刺剧《臭虫》的演出，在1929年引起了轰动。梅耶荷德的艺术在整个同时代中达到了一种新的现实主义；象结构主义和活体机械论这样的口号不能完全说明他那强烈的个人风格。

〔73〕 格拉夫也看了其他一些不那么惊人的作品——在列宁格勒小剧院和列宁格勒歌剧工作室里，强调的不是戏剧手法，而是强烈的音乐手法。一般说来，格拉夫认为苏联歌剧作品的成功是由于缓慢的、有条不紊的准备和新作品数量上的严格限制；通常，每个季度上演的新作品不超过四个，演出剧目只限于经常重复的很少的几部作品。作为一个例子，他举出克舍涅克的《越过影子的跳跃》在十八个月当中演了四十二场，《庄尼出场》（也是克舍涅克写的）

在六个星期里演了三十五场。这就使演出“在技术上很纯熟”。人们可以拿这些成就同下一个十年里——由于应用了“社会主义现实主义”原则和斯大林主义的恐怖所造成的——抒情剧的贫乏作一比较。梅耶荷德的剧院在1938年被关闭了，他本人也在1939年的清洗中销声匿迹了。泰伊罗夫还在继续工作，但被迫采用常规的风格。逐渐衰老的涅米罗维奇-丹钦科的作品最终成为传统的现实主义的堡垒。斯坦尼斯拉夫斯基幸免了这次的重定方向：他在1938年逝世。

对革命题材的探索也波及到苏联舞剧。十月革命一成功，阿萨菲耶夫就安排上演了他的描写法国1789年革命的舞剧《卡尔曼纽拉》。1917年到1918年的冬天，作品在各种工人俱乐部以钢琴伴奏形式上演。虽然它的总谱和脚本都遗失了，但是一般还是认为阿萨菲耶夫在他后来的舞剧《巴黎的火焰》(1932)中运用了《卡尔曼纽拉》的大量材料。

古典的俄国舞剧如果要为当代题材服务的话，就必须用新的概念和技巧来使它恢复生气。舞剧设计者们和作曲家们很早就认识到这一点。最初的革新的尝试，与其说目的在于演出舞剧，不如说在于提出一些可供观赏的东西。《红色的旋风》就是个例子，它由洛普霍夫编剧，杰舍沃夫作曲，最初是为纪念革命五周年所作，1924年在列宁格勒马利亚剧院上演。它被称为“带有开场和尾声两大部分的综合性戏剧表演”，它包括舞蹈、唱歌、朗诵、杂技和类似餐馆歌舞的游艺。苏联历史学家们把这个作品说成是“颓废的象征主义和原始主义一次荒唐的混合，并夹杂了简单的庸俗哲学的尝试”。[①] 尽管如此，洛普霍夫不久还是被任命为马利亚剧院的主

① 《苏维埃俄罗斯音乐史》第1卷第205页。

要的舞剧设计者之一，并负责斯特拉文斯基的几个作品的首次演出（1926 年的《普尔契涅拉》和 1927 年的《狐狸》)。更早一些，1921 年，他曾上演过《火鸟》。1929 年，洛普霍夫试图演出柴科夫〔74〕斯基的《胡桃夹子》的最新版本，这使得传统主义者大为吃惊，他的名字也是同肖斯塔科维奇 1931 年的舞剧《螺丝钉》、1935 年的舞剧《清澈的溪流》的惨败联系在一起的。

莫斯科的传统思想多一些。在大剧院，1927 年音乐季——革命十周年纪念——最大的成功是格里埃尔的新舞剧《红罂粟花》。在两年里，这个舞剧演了两百场，一直受欢迎。一个单独的节目"俄国水兵舞"获得了世界的声誉。故事安排在二十年代革命中的中国，具有时代性的吸引力。它号召无产阶级跨过国界联合起来，并在终场展现出自由的中国人民。基本上是传统的音乐，运用了东方和西方色彩的对比，把社会政治的场面和个人抒情的场面并列在一起，显得丰富多采。格拉夫看了 1929 年的演出，觉得音乐"有些甜美"，他不同意用传统的舞剧手法表现新思想。然而，格里埃尔的《红罂粟花》还是成为苏联舞剧发展的里程碑。

在 1930 年到 1931 年的十二个月时间里，列宁格勒人观看了三个新舞剧。由于它们"方向错误的"现代主义，引起了反对的意见。由维克托·奥兰斯基创作音乐的《足球队员》天真地试图以苏维埃的美好世界同西方资本主义的丑恶世界进行对比。在音乐上，正面人物是用革命歌曲的片断来表现的，而坏的男孩子则用的是爵士音乐。不幸的是，爵士音乐好象更为人们所喜爱。音乐也包含了一些有组织的嘈杂音响和"没有感情"的机器节奏，那是二十年代的特征，现在，它已经完全被人们忘却了。

更重要的是其他两部由肖斯塔科维奇作曲的舞剧的失败——《黄金时代》和《螺丝钉》，因为它们揭露了官方对艺术试验所采取

的敌视态度。这些舞剧音乐，和他最近的歌剧《鼻子》一样，显示了肖斯塔科维奇同样辛辣、活跃的情绪。这位容易激动的年轻人——这样紧张、严肃和不带笑容——竟能写出如此幽默的、如此情趣横溢的音乐，使得观众哄堂大笑。他打算写作“好的、有趣的音乐”，而他完全成功了。不管是由于乐器使用的漂亮，由于讽刺的暗喻，还是由于异样的兴奋，总之，这一切显示了肖斯塔科维奇在乐队效果和巧妙的模仿上确是一位大师。他的管弦乐配器是夸张的，由于使用了不常用的乐器，使得音乐听起来象乐队在狂欢作乐。但是，苏联官僚们不能接受这种幽默，特别是当这种幽默涉及到他们的足球队员的时候：“……形式主义的音乐——贫乏的旋律内容，对节奏、音色、和声的效果的过分强调，管弦乐配器的夸张，不合理〔75〕的怪诞——所有这些造成了《黄金时代》的彻底失败。”

剧本也是支离破碎的，苏联足球队参观假想中的西方博览会这个无聊的故事被置于粗暴的政治分析之下。一位官方的历史学家控告说：“在这部舞剧中，苏联人民的形象是呆滞和虚伪的。而资本主义世界的代表人物却有更多的戏。”① 选自《黄金时代》的一小段音乐——讥讽的、严谨的“波尔卡”——已在全世界获得成功。它出现在第三幕，音乐是配合关于国际联盟的一段滑稽舞蹈表演的，名叫“从前在日内瓦”。舞剧作为一个表演节目没有获得成功，但是从舞剧音乐中抽出来的四个乐章的乐队组曲，在苏联音乐厅中却很受欢迎。显得矛盾的是，作为枯燥的剧情的音乐解说，本来被认为是讨厌的东西，可是作为一个纯音乐的作品，就突然成为“富有机智和光彩夺目”的了。这证明不能从意识形态上说明音乐本身是正确的或是错误的——必须从它自己的、纯粹的音乐语言上去判断它。

① 同上，第216页。

《黄金时代》写的是国际纠纷，而《螺丝钉》却是描写苏联生产力的——它被称为"第一部工业舞剧"。小资产阶级的社会生活同马克思主义的工人们，社会主义的真正建设者们的社会生活并列一起，作了对比。都市的民间创作被奇异地歪曲运用了，但是——使评论家们恼火的是——正面的东西显然被忽视了。甚至象"热情的舞蹈"或"劳动哑剧"这样一些表现锤子打在铁砧上的场面，也不能缓和批评意见。作曲家、舞剧设计者和剧本作者共同承担了这个失败。几年以后，肖斯塔科维奇尽管精神受压，还是沮丧地承认了失败，他写道："从戏剧的观点来看，《黄金时代》和《螺丝钉》都是很大的失败。在舞剧中描写社会主义现实是件非常严肃的事情，不能轻率对待……关于围绕着苏维埃主题来构思的现实主义舞剧表演问题考虑得不够周到。"① 肖斯塔科维奇从戏剧观点上谈到他的失败，但实际上没有承认音乐上的任何缺点，这也许不是偶然的吧。

在俄国古典主义者中间，纯抽象形式的交响乐不是特别受欢迎的。只有柴科夫斯基和鲍罗丁在这种体裁上作出了重要的贡献，格拉祖诺夫遵循了他们的榜样。但是一般说来，俄国作曲家们比较喜爱有生动标题的乐队音乐，有暗含或写实标题的音诗，以及民族色彩强烈的幻想曲。"东方色彩"非常流行。

〔76〕 这些传统在苏维埃时代大体上还在继续着，但有细微的差别。很奇怪的是，"绝对的"交响乐形式受到了更多的注意。不仅米亚斯科夫斯基、肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫作出了重要的贡献，而且每一个苏联作曲家，不论年老的或年轻的，都被交响乐形式长期吸引。苏联历史学家们骄傲地指出，西欧在马勒以后是一个交响乐

① 拉宾诺维奇:《德·肖斯塔科维奇》(莫斯科，1959年版)第31页(英文)。

衰败的时代，而苏维埃的俄国却保持了交响乐的传统。阿萨菲耶夫在1944年写道："苏联的交响乐创作是我们的骄傲，因为只有在我们伟大的国土上才没有把它丧失……没有在稀奇古怪的试验中……毁掉它……西方只能靠回忆伟大的交响乐大师，演奏过去光辉的交响乐的不朽作品来过日子了。"①

人们可以不同意对西方交响乐成就作出这样低的评价。但是，必须承认马勒的把交响乐作为宇宙万物和"生活的一面镜子"——引用阿萨菲耶夫的话——的概念，在苏联作曲家中始终保持最强烈的反应。

在承认交响乐的这种"绝对的"概念的同时，苏联作曲家们运用这一规模宏大的形式来表现意识形态的或当代的问题。从二十年代开始，我们目睹了新的方法和思想——交响乐体裁的**现实化**逐渐形成了。就交响乐这个词的真正意义来说，这些作品中有一些不能算是交响乐，因为它们的形式不是受音乐规律的支配，而是受外部因素，如标题、歌词或某些思想纲领的支配。事实上，这种当代标题的作品是受卢那察尔斯基的教育人民委员部宣传部门的委托而写的，二十年代的许多作品正是靠着这个政府机构②的倡导才得以存在。在这类作品中——通常是一个乐章——交响乐队常常是采用增加人声，或者是解说员、独唱者，或者是合唱队的方式。在歌词的选择上特别强调象征主义——思想意识上必须十分突出——音乐则引用有意义的革命歌曲的旋律。"文字"的运用变得非常普遍，以至于没有文字的交响乐几乎被怀疑为在思想上不纯洁。肖斯塔科维奇发牢骚说："加上歌词——那就是'内容'；没有歌词，那就是'形式主义'。"

---

① 鲍·阿萨菲耶夫：《选集》（莫斯科，1957年版）第5卷第78页。

② 见（原书）第84页。

在二十世纪的西方作曲家中，虽然承认“隐藏的”或含蓄的标题，但是描写性的音乐被认为是有些过时的。关于这个问题，古斯塔夫·马勒在1902年左右给马克斯·卡尔贝克的一封信里所发表的一段评论是很有趣的:“从贝多芬开始，没有不带内在的标题[77]的现代音乐。但是如果必须告诉听众那音乐包含着什么体验，或者是他——听众——应该体验到什么，那么这样的音乐就毫无价值。因此再说一遍：消灭任何标题……神秘性的残余总是存在的——即使是对于作者!”①

另一方面，在苏俄，有具体形式的标题音乐是受到官方鼓励的，并且越是起劲地执行社会主义现实主义，越是得到急切的鼓励。在二十年代，许多苏联作曲家自愿地着手标题音乐的创作，因为器乐音乐有了标题能使新的普通观众更易于接受，从而更为欣赏。为了达到这个目的，不仅用交响曲，而且还用了较短的叙事小品、序曲和组曲。后者通常是从舞剧或电影音乐中抽出来的，这个习惯一直延用到今天。它以许多色彩鲜艳和有效果的作品丰富了苏联的演出曲目。特别是普罗科菲耶夫，把自己所作的每一部戏剧或电影音乐选编成组曲，这已成为一种惯例；肖斯塔科维奇、哈恰图良和其他许多苏联作曲家也模仿他的样式。

另一个俄国传统，即“五人强力集团”那样锺爱的“东方色彩”，在苏维埃时代更加系统地被利用了。为了配合发展“多民族”文化的官方政策，苏联作曲家们集中力量，以各种民间原始材料——高加索、乌兹别克、土库曼、布里亚特蒙古和类似的异国情调的素材——为基础，从事音乐创作。这终于使民族固有的潜力得到了系统的发展——创立了音乐学校，收集和记录了民间创作，保存了口头音乐的传统。在二十年代，已为这一发展打下基础。

① 古·马勒:《书信》(阿尔马·马勒编，柏林，1924年版)第296页。

尼古拉·米亚斯科夫斯基作为最主要的苏联交响乐大师出现是二十年代的一个重要特征。正是他那强烈的、积极的第五交响曲使他得到了决定性的、时间上稍晚了一些的承认……而且不是在1920年这部交响曲首次公演时，而是在1924年当指挥埃米尔·库佩尔在列宁格勒和莫斯科各演了两场时，才被承认的。几个月以后，米亚斯科夫斯基的第六交响曲，一个复杂得多的作品，举行首次公演。紧接着，他又写了第七到第十二交响曲。但是这些作品写出来并不容易；每一部作品都表明了作曲家在寻找不那么主观的、更为通用和更有意义的音乐语言时内心的斗争。

米亚斯科夫斯基的第六交响曲是个重要的人性记录。它写于1922年至1923年。作者把革命时期看作一个遭难的、悲剧的、痛苦的时期，这部作品就是他对这个革命时期的个人的、几乎是忧伤的反应。他承认，这里有"一种意志薄弱的、神经衰弱的和献身的概念"。[1] 在末一乐章里，他用了两首法国大革命的歌曲——《卡尔曼纽拉》和《沙·依拉》——但是它们的力量被《上帝发怒的日子》和一首古老的俄国圣咏《灵魂离开肉体》遮住了。作品基本上是一种悲剧性的体验。 [78]

米亚斯科夫斯基在他1924年到1925年写作的第八交响曲中，遵循"一种我在寻找的从客观基调中产生出来的真正的冲动"。他用了与民间音乐有关的、多半是来源于俄罗斯的主题，而在慢板乐章里，以一个异国情调的巴什基尔的旋律同它形成出色的对比。但是，米亚斯科夫斯基对复杂结构的偏爱压倒了对素材的自然表达，他所寻找的"客观基调"让位给难以摆脱悲观主义的主观处理。

既然标题音乐在米亚斯科夫斯基的创作中不占重要地位，他

---

① 尼·米亚斯科夫斯基:《文章、书信、回忆录中的自传》(莫斯科，1960年版)第2卷，第15—16页(原载《苏联音乐》1936年6月号第5—12页)。

偶尔也为自己的灵感来源提供一些思路。例如，第八交响曲最初的冲动就是从俄国民间传说里的英雄斯捷潘·拉辛那里得来的，在他1927年写的第十交响曲中，作曲家想要刻画出普希金的《青铜骑士》中欧根的内心的混乱。一个苏联历史学家说，既然主角是疯子，那么第十交响曲"近似一场恶梦……一种通过表现主义的形象体现出来的悲观的个人主义观念"，也就不令人觉得惊奇了。[1]为了表现这种内心的烦乱，米亚斯科夫斯基——用了一个"庞大的"乐队——采用了强烈的现代派语言，带有不协和的对位，猛烈跳动的旋律线条——所有这些压缩在单乐章的形式中。在1928年3月的排练中，出现了难题，再加上作品准备由没有指挥的乐队、第一交响乐团来演奏。作曲家很不愉快："什么都不顺利，这部交响曲不令人喜欢。"首次公演也完全不合他的意；存在着"误解"，而他觉得作品没有给人留下预期的印象。

也许是由于这个教训，米亚斯科夫斯基在他以后的乐队作品中转而采用了简单易懂的音乐语言。他打算为小型的乐队作几个"乡村协奏曲"。三个这样的作品(编为作品三十二号)出版了：一首小夜曲，一首弦乐小交响曲和一首抒情小协奏曲，它们都是在1928年12月到1929年1月之间写成的。米亚斯科夫斯基感到了自己和公众之间的隔阂，也许这促使他写下这些朴素动人的作品。虽然通俗的合唱手段对他是格格不入的，但他也尝试着写作群众歌曲。用更直接的音乐语言来进行表达的这种要求，给他在后几年里的创作增添了色彩。

就在那几年——三十年代早期——米亚斯科夫斯基抛弃了他曾经是创建者之一的现代音协，那时他在一个声明上签字，要求成立新的作曲家组织。过去不关心政治的米亚斯科夫斯基多少学习

〔79〕

① 塔·李万诺娃:《尼·米亚斯科夫斯基》(莫斯科,1953年版)第119—20页。

了马克思的著作，他对社会和政治的倾向，有了比较敏锐的认识。

那些出生于1906年左右的年轻的一代人，如肖斯塔科维奇和卡巴列夫斯基，就没有为这样一些问题所苦恼。他们对革命的态度是热情的——他们绝对地献身于革命的目标和理想，因为他们属于在苏维埃制度下教育出来的第一代人。肖斯塔科维奇的第一交响曲直感的优点就是这种无忧无虑和无牵无挂，1926年，这部作品使得这位十九岁的音乐学院学生突然闻名于世界。肖斯塔科维奇从1919年开始在列宁格勒音乐学院学习，最初学钢琴，后来学作曲。虽然他后来继续在音乐学院做研究生，但这部交响曲却是他的毕业之作。它标为作品第十号，因为在1921年，他十五岁时就开始严肃地作曲了。他的老师马克西米利安·什坦伯格由于这个交响曲是“在音乐学院”——即在他指导下——写的而感到骄傲，但在1936年，当肖斯塔科维奇说他做学生那会儿，“创作受到了妨碍”时，什坦伯格听了很难过。无论真象如何，肖斯塔科维奇的第一交响曲是有点天才的成分的。作品以老年人的技巧表达了青年的语言；它显示了一个不到二十岁的作曲家完全成熟的个性，做到了灵感和技巧的平衡。

在第一交响曲取得成功的六个月以后，肖斯塔科维奇以他的最新作品、取名为《十月》[1]的作品十二号钢琴奏鸣曲震动了列宁格勒。1926年12月2日，他在现代音协的音乐会上自己演奏了这个作品。作品表明是一首有些狂乱的、表现主义的乐曲，充满了强烈的不协和音和有棱角的旋律线条，表现了作曲家有使用更现代的音乐语言的倾向。无疑，他是受了西方先锋派，特别是兴德米

[1] 也许是为了避免和副标题为“献给十月”的第二交响曲搞混，在奏鸣曲的出版本上没有印上副标题《十月》。但是钢琴奏鸣曲那种狂烈的情绪暗示了十月革命的精神。

特、克舍涅克和托赫的影响，这些人的作品那时正在被苏联音乐界所了解。肖斯塔科维奇的这个作品只是模仿呢？还是出自内心的需要？他原来的老师什坦伯格主要看到了外在的影响：

> "在离开音乐学院的时候，肖斯塔科维奇受到那些相信'极端主义'的西〔80〕方音乐原理的人们的影响。这是在 1925 年……他的初期作品之一是用现代语言写成的钢琴奏鸣曲，他称之为«十月交响曲»①。作品中已经有了不健康的倾向：运用形式主义音乐语言表达革命思想。"①

肖斯塔科维奇的"狂飙"时期——我们可以这样称呼它——一直持续到 1936 年左右，几乎有十年的时间。最后，引起了 1936 年官方的严厉批评，«真理报»发表了现在已成为历史性的公开指责："纷乱代替音乐"。

肖斯塔科维奇的第二和第三交响曲充满了他的"新风格"，这两个作品不象第一交响曲那样成功。苏联历史学家们诬指这两个作品为年轻人搞形式主义而背离正路；作曲家自己在以后的一些年代里也对作品表示了不满。但是，即使第二和第三交响曲有缺点，它们也不能简单地被当作创作上的错误而被摒弃，因为——事实上——它们是一个动乱时代的象征。这两个作品都写于二十年代后期，那正是音乐上"现代派"和"无产阶级派"争论最激烈的时候。肖斯塔科维奇的作品吸收了这两方面的成分——但这些成分没有融合起来，而似乎是并存于这些杂乱出奇的作品之中。

第二交响曲（1927 年）定名为«献给十月：一首交响曲的献词»。第三交响曲（1929 年）叫做«五一»。这两个作品都是用单乐章

---

① 见（原书）第 79 页脚注。

① «苏联音乐» 1936 年 5 月号，第 38—39 页。

的形式写成的，结尾处采用了合唱。歌词是现代革命诗歌，帮助阐明交响曲的主旨（由于这个原因，任何删去合唱的演出，如1932年在费城或者1962年在伦敦的演出，都是没有意义的）。交响曲的歌词是直率的、明确的，而纯粹器乐部分却是极其复杂、不协和，有时故意诉诸理智。但是，当这两部交响曲于1927年（第二）和1930年（第三）初次演出时，这种音乐语言使人觉得是合时的。就在这一次，不仅是现代派的，而且还有无产阶级派的评论家都承认作品以强劲的气势表现了革命观念。戏剧性的、宣言式的风格被认为是合理的；刺耳的声音好象并没有使任何人感到烦乱。阿萨菲耶夫谈到第三（“五一”）交响曲时，说它是“用有力的革命的语言创作出来的交响曲”。

但是，正当在三十年代苏联音乐美学有所改变，对肖斯塔科维奇的“革命”交响曲的评价也同样改变了：它们作为“形式主义”的象征被抛弃了将近三十年。直到1956年，我们才能够从半官方的《苏维埃俄罗斯音乐史》中看到：当时，“资产阶级现代派的影响，同‘无产阶级音协’的概念的离奇的混杂，束缚住了肖斯塔科维奇”。至于第二（十月）交响曲：“它的极其复杂的性质……反旋律性，故意做出的刺耳音响，使音乐变得很粗劣，它失去了任何艺术价值。”① 〔81〕

十年后，1966年，凯尔迪什——苏联音乐学家中的权威人士——在一本同样是半官方的历史书中写道：“有时（特别是在第二交响曲里）使人想起现代线条主义最复杂的例子，有时使人想起古老的弗莱明学派② 绞脑筋的复调结构。”③ 凯尔迪什觉得这种“故

① 《苏维埃俄罗斯音乐史》第1卷第254—55页。

② 弗莱明学派，指现在的比利时和荷兰、法国的一部分地区在十五、六世纪西欧文艺复兴时期所形成的一种“新艺术”学派。——译注

③ 《苏联各民族音乐史》第1卷第258—59页。

意的唯大脑论”[1]，否定了音乐所公开宣布的目的，是一首献给“伟大的十月革命和它的鼓舞者列宁”的赞歌。

但是，较年轻的历史学家，例如奥尔洛夫，企图根据肖斯塔科维奇作品产生的动乱年代和当时的风气去重新评价那些有争议的交响曲——当时的风气有在乐队的节奏的伴随下合唱队的朗诵，用带有音乐戏剧的、象招贴画似的表演描写革命题材和引用迅速变换“画面”的电影手法等。所有上述这些成分都需要一定的时间才能融汇成一种新的风格。而在目前，奥尔洛夫说："肖斯塔科维奇的第二和第三交响曲，对于苏联交响乐发展的那个阶段来说，在许多方面都是有意义的，如果没有这两个交响曲，就不可能有苏联交响乐的进一步发展”。[2]

为了避免认为所有的批评都是斯大林为祸的结果，我们有必要回想一下西方对肖斯塔科维奇的两个“思想性”交响曲的音乐价值所作评论无论如何也是有分歧的。1933 年 1 月，《五一》交响曲又一次不带最后“宣传性的”合唱，在纽约的卡内基大厅首次演出时，美国评论家劳伦斯·吉尔曼称这个作品为“愚蠢无聊的音乐”。[3] 杰拉尔德·亚伯拉罕，苏俄音乐方面的一个权威，在 1943 年为同一个交响曲写道："我们不得不感到作曲家正在扮演一个角色……他装着是马克思主义者，但古怪的果戈理式的幽默却不断地插进来。从来没见过比这种粗俗、不雅和滥用聪明的大杂烩更加奇特的东西被称作交响乐的。”[4]

---

① 唯大脑论(cerebralism)，一种过分强调大脑作用的唯心主义理论，认为人的意识仅仅是由大脑所产生的。——译注

② 根·奥尔洛夫:《苏维埃俄罗斯交响乐》(莫斯科-列宁格勒，1966 年版) 第 67 页。

③ 《纽约先驱论坛报》1933 年 1 月 4 日。

④ 杰拉尔德·亚伯拉罕:《八位苏联作曲家》(伦敦，1943 年版) 第 18 页。

其他人的批评比较温和一些，但他们毕竟是少数。例如另一位俄国问题专家卡尔沃科里西觉得，第三交响曲的音乐的特点是它的新鲜和明朗，它的丰富的思想和它的推动的力量。对他来说，交响曲的主题是很明晰的，它的特定的目的从来没有消失过。对于不那么有同情心的评论家们来说，这部作品主要“不是一个艺术体验，而是表达一种政治和经济方面的信仰”。① 利奥波德·斯托科夫斯基，他指挥了第三交响曲在费城和纽约的首次演出，认为作品是“为了布尔什维克的目的而写的”，而且写得是那样的“彻底”，尽管从音乐的角度来看是没有必要这样做的。他从作品中，听到有〔82〕些乐段“暗示苏联军队的进军”，甚至可能有“工业的嗡嗡声”。② 俄国评论家们承认作品中有某些旋律使人想起当时的青年歌曲和“少先队”的歌曲。

实际上，肖斯塔科维奇的第二和第三交响曲，除去它们意识形态上的联系之外，是完全不同的作品。第二交响曲在音乐上更加激烈，更加大胆，显然是受了某些西方技巧的影响，如米罗的“水平”对位或线条对位。在一个地方，有十三个彼此独立的声部，以卡农的方式进行，而不顾任何明显的调性。肖斯塔科维奇使用了多节奏、多调性，他象变魔术一样，变出了有组织的混乱，变出了工业音乐，直到一声工厂的汽笛（用升F音）为舞台上最后出现的合唱作好准备。低声部以忧郁的歌词开始唱道：

> “我们行进，我们要求工作和面包，
> 我们的心被痛苦和忧愁紧箍着，
> 工厂的烟囱伸向天空，
> 象虚弱的手不能握紧拳头。

---

① 《音乐的美国》1933年1月10日（W. R. 墨菲）。

② 同上。

合唱在下面的歌词中用呐喊达到了第一次最响亮的高潮:

"列宁！我们的命运就是斗争"

在这里,俄文字"斗争"被放在突然强调的节奏上。在结尾处,合唱队被认为就是群众:男的和女的,与其说是唱,不如说是高呼出最后的歌词"十月、公社、列宁。"

第二交响曲里,基本上呈现一种忧郁的情绪。也许作曲家把这看作是从混乱引向光明,从苦难引向胜利的表现。音乐的结构很严密,很复杂,很少有休息的地方。作曲家显然是想故意打破常规,完全否定主题发展的传统手法。肖斯塔科维奇从不重复一个主题,不论是用它原来的形式还是变化了的形式;他甚至避免重复一个动机或者一个旋律片断。每一个小节都必须是新的,是新发明的。这是年轻人的绝技。

«五一»交响曲(第三)在情绪上同第二是相反的,它是一首充满欢乐的作品,是一首对于快乐、春天和工人们团结一致的赞歌。作品中不协和音的使用,比它的前一首交响曲«十月»要少得多,写法基本上是自然音体系的。尽管整个作品的结构是一个乐章,我们还是可以分辨出四五个在主题上互不关联的部分或段落。这个交响曲已被称为"交响嬉游曲";实际上它还是没有主题的发展,作曲家比较喜欢使用大量的插曲材料。许多打击乐器的运用加强了作品欢快的情绪;事实上,唯一的统一的因素好象就是一个持续不〔83〕变的节奏——一个较长的音后面跟着两个短音——那一直是肖斯塔科维奇最喜欢的节奏手法之一。

在最后的合唱段落前面是以连续的隆隆鼓声作为背景的用器乐演奏的宣叙调:我们可以想到演说者正在告诫群众。合唱部分简短,放开了嗓门;力度从 f 到 ff,情绪在不断高涨。在唱出下面的歌词时,达到了高潮:

“在阳光下升起旗帜，
进行曲鸣响在我们的耳际，
每一个五一节啊，
都向社会主义迈近了一步。”

凯旋式的小号声引出了强烈的乐队结尾，在胜利的音调上结束了作品。肖斯塔科维奇在写作合唱终曲时，用了开头的器乐宣叙调和活跃的结尾，他好象是在回想贝多芬的第九交响曲。他想达到那些他达不到的东西，但是由于他太年轻而不能如愿。

肖斯塔科维奇真的象杰拉尔德·亚伯拉罕提到的那样，在“扮演一个角色”吗？也许是，但即使是这样，肯定也是下意识的。因为肖斯塔科维奇身上有一种不变的真诚的品质，不容许任何虚伪的东西存在。他相信自己正在做的事情。1931年《纽约时报》的一个女记者在列宁格勒访问他时，他说：“没有思想就不会有音乐……”这位女记者把他描写为“一个脸色苍白的年轻人，有着颤抖的嘴唇和双手，态度象一个腼腆的小学生”。① 但是就在那个腼腆的外表后面——他从未失去过这种外表——却有着严谨的思维，有着活跃的想象力，有着自我批评的诚实精神，这种诚实精神是不会容许在音乐或其他方面的卑劣行为的。

在二十年代，还产生了许多其他的交响曲，但是没有一首能比得上米亚斯科夫斯基的深度或者肖斯塔科维奇的创造才能的。

在列宁格勒，弗拉基米尔·谢尔巴切夫——1923年被任命为音乐学院作曲教授——占据了和莫斯科的米亚斯科夫斯基同等重要的地位。但米亚斯科夫斯基是谨慎和有条不紊的，而谢尔巴切夫却是容易冲动和长于即兴创作的。米亚斯科夫斯基主要以俄国

① 罗斯·李（见《纽约时报》1931年12月20日）。

古典主义为基础,而谢尔巴切夫却更有西方倾向,倾向于斯克里亚宾,马勒和理查·施特劳斯。谢尔巴切夫的第二交响曲,作于1922年至26年,是一部包括五个乐章的巨作,它采用了伟大诗人亚历山大·勃洛克的诗作为歌词,谱成独唱和合唱。作曲家所选的诗,[84]情绪上大都是阴暗和悲观的;有时,如在终曲里,合唱队无词的歌唱为乐队增加了不祥的色彩。整个作品不象交响曲而更象清唱剧。这个作品是那些遭到重大失败的作品之一,它虽然在历史上被称颂为里程碑,但并没有被演奏过,人们也只能模糊地记得它。谢尔巴切夫的下一个交响曲(第三)开始作于1926年,据说是在肖斯塔科维奇第一交响曲的影响下写成的;这是一个具有更多肯定和乐观性质的纯器乐作品。尽管阿萨菲耶夫给与好评,但是第三交响曲——在1931年首次公演后——并没有永久地被确立为交响乐的保留曲目,虽然依照某些历史学家的看法,这种忽视是不公正的。

尤里·沙波林为乐队和合唱演出的交响曲写于1926年至32年,1933年首次上演。作品过分铺张,损害了它的效果。作曲家具有史诗的观念,想要描写俄罗斯过去和现在的伟大,象一幅巨大的历史壁画。但结果却是——引用杰拉尔德·亚伯拉罕的俏皮话——"把鲍罗丁膨胀到马勒的幅度"。① 沙波林采用了革命的曲调,甚至用铜管乐队演奏有名的《布琼尼进行曲》,想使作品听起来合乎时代,但苏联评论家们也并不因此欣赏他的这种努力;作品不仅在思想上,而且在音乐上都使人觉得是"静止的"和没有说服力的。

"俄罗斯"的交响乐转变成"苏维埃"的交响乐;这个过程吸引了各种各样的历史学家,其中有阿萨菲耶夫。他写道:"在内容和形式的发展方面,怎样从过去俄罗斯'知识分子'的交响乐走向苏

① 亚伯拉罕:《八位苏联作曲家》第90页。

维埃的交响乐，也就是说，在音乐上如何出现了一种确实新的质，迄今为止，要作出任何一种确切的论证，都还是非常困难的”。[①] 无疑地，这个转变开始于二十年代，当时“旧的”和“新的”样式共同存在——少数几个交响乐作品——米亚斯科夫斯基、谢尔巴切夫、沙波林创作的——跨立在这条线上；一方面他们植根于过去，另一方面又勇敢地面对现实，无论现实是多么不习惯和不稳定。

我们已经提到了交响乐体裁的“现实化”，这个过程是由卢那察尔斯基的首创而积极促成的。应他的教育人民委员部的委托而写的作品中，有亚历山大·卡斯塔利斯基（1923年）的《农业交响曲》，米哈依尔·格涅辛（1925年）的《交响纪念碑，1905—1917》，亚历山大·克列恩（1926年）的《哀悼列宁的颂歌》和肖斯塔科维奇（1927年）的《十月》交响曲。由于运用了《国际歌》、《华沙工人歌》和《工人葬礼进行曲》（《你们已英勇牺牲》）这样的旋律，加强了革命内容的“具体性”。大约三十年以后，当肖斯塔科维奇转而创作象第十一和第十二交响曲那样的“标题”交响乐时，他使用了类〔85〕似的手法，甚至某些同样的曲调，自然更为恰当，更有技巧。

有时，对“苏维埃主题”的使用似乎相当生硬，就象克列恩（1932年）写的《交响颂歌》，付标题为“苏联——世界无产阶级的突击队”。它配上了朗诵者、低音合唱、集体演说和管弦乐队，表现为一种意识形态和音乐的混杂物，其中，有朗诵者朗读斯大林的演说“关于经济工作者的任务”中的语录。当这种政治音乐的倾向变得太明显时，就遭到了挫败；伊波利托夫·伊凡诺夫（1927年）的《劳动赞》就是这种情况，由于他把“升平的往日”改用于现代而受到批评。

这种音乐并不限于“无产阶级”音乐家的范围，现代主义者协

① 阿萨菲耶夫：《选集》第5卷第79页。

会阿斯姆的活动可以证明这一点。1927年12月4日，为庆祝十月革命十周年，阿斯姆用下列节目(全是首次演出)主办了一个音乐会：肖斯塔科维奇第二(十月)交响曲、选自亚历山大·莫索洛夫舞剧《钢》的组曲、列夫·波洛文金的《序诗》和尼古拉·罗斯拉维奇的《十月》大合唱。几天以前，在"第一交响乐团"的一个音乐会上，演出了约瑟夫·希林格尔的交响狂想曲《十月》。① 所有这些作品都是用现代主义语言写成的——有时是新古典的，有时是结构主义的，但都是献给革命的庆礼的。迄今，还没有哪个艺术团体取得对"十月"的垄断！

在最后提到的作曲家中间，有两位需要我们注意：莫索洛夫和罗斯拉维奇。在二十世纪二十年代末期，亚历山大·莫索洛夫被认为是一个非常有希望的青年作曲家，很快地赢得了国际的欢呼。他早期的名声是建立在一首管弦乐小品《炼铁厂》上的。它是一部经过设计然而没有上演的舞剧《钢》中的一首"交响插曲"。这首作品是工业喧闹声的"描绘"，音乐是相当原始的，但是它的马达的节奏和剧烈搅拌的声音是非常有效果的。这种"机械主义的"作品的原型，大概是奥涅格1924年获得巨大的国际声誉的"太平洋231号"。在苏俄，二十年代末期，这种结构主义的音乐狂热变得十分普遍，但是没有一首作品象莫索洛夫的《炼铁厂》那样受到高度赞扬，一位苏联评论家称它为"对机器劳动强有力的赞美诗"，对社会主义工业化的热情的象征。② 今天，这同一首作品被痛斥为"对现代题材的极端形式主义的曲解"，并且到处受到苏联史学家们的嘲

---

① 希林格尔在1929年移住美国，并作为一位成功的作曲教师定居于纽约，于1943年在那儿去世。《希林格尔作曲法》(1946年作者死后出版)叙述了他数学般严格规定的作曲体系。

② 转引自《苏联各民族音乐史》第1卷第169页。

骂。[1] 可是,《炼铁厂》在世界各地演出,用它的无情的"布尔什维克式的粗野",强迫资产阶级听众象"受虐狂"那样地屈服。这首作品,作为工艺学上"时代精神"的象征,1932 年甚至在好莱坞露天剧场上演出。莫索洛夫作为一个公认的国际名人,被认为是新俄罗斯的音乐代表,他的两个作品在国际现代音协的国际音乐节得到演出——他的弦乐四重奏 1927 年演出于美因河畔法兰克福,《炼铁厂》1930 年演出于列日;后者的总谱也在维也纳出版。1936 年,据说是由于所谓酗酒,莫索洛夫被作曲家协会开除,他的事业也就半途而废。他继续作曲,并且最终被恢复原位,但是再没有成为一个重要的角色。 〔86〕

当莫索洛夫还被苏联历史记得并且列入它的名册的时候,尼古拉·罗斯拉维奇的名字已经完全被抹掉了。如果他的名字偶尔被提到的话,不是攻击就是嘲笑——为了他曾经企图成为一个"俄国的勋贝格"。罗斯拉维奇是一个具有左派信仰的忠诚的共产党员,接近最初的无产阶级文化协会。在二十年代中期,他用各式各样的文章,发泄他的激进的思想,他的意见招来了几乎是每个人的仇恨,除了一小群极端现代主义分子以外。罗斯拉维奇认为古典的俄罗斯音乐是一种"封建文化的自然产物",它应该被革命横扫在一边。1924 年他写道:"俄罗斯音乐文化——本不牢靠,本没有强大的根基——被'十月'彻底摧毁了。"[2]

作为一个作曲家,罗斯拉维奇早在 1912 年,当他在莫斯科音乐学院完成他的课业时,就是一个叛逆者。他的1913年的小提琴奏鸣曲是俄国作曲家所写的第一首无调性作品,他的 1920 年的弦乐四重奏第三号使用了一种"音列"的手法。依照他自己的理论——

① 《苏维埃俄罗斯音乐史》第 1 卷第 41 页。

② 《音乐文化》1924 年第 3 期。

既不是斯克里亚宾的，也不是勋贝格的——罗斯拉维奇力图取消调性，并且代以其他原则。可是，他的作品——其中有1925年的小提琴协奏曲——仅仅获得有限的反应。后来，他好象悔恨他过去的教条主义方法而变得宽容了：《十月》大合唱（1927）用了"使人想起施特劳斯和瓦格纳的有点过于感伤的语言和乐队手法"。[①] 在三十年代，罗斯拉维奇写了较轻松的戏剧音乐；当时他接受了塔什干的邀请，在那里，他转向乌兹别克风格的民间音乐，并且创作了第一部乌兹别克民族歌剧。

据西方出版的所有音乐字典推测，罗斯拉维奇被驱逐出了莫斯科，并且在三十年代的政治清洗之后无影无踪地消失了。或许他为了逃避政治报复而迁居塔什干。但是按照小道消息，他于1944年8月23日死在莫斯科。不管怎么说，就苏联音乐史而论，〔87〕他是一个被遗忘了的人，在他自己的国土上没有人努力于恢复他的名誉。在国外，对罗斯拉维奇——和其他二十年代的先锋派作曲家——有着越来越大的兴趣，现在，他被承认为发展无调性的序列音乐的重要先驱者之一。[②]

① E·勃拉乌多，《音乐》第20卷第7期（1928年4月）第553页。

② 见德特夫·古约维：《罗斯拉罗奇，一位早期的十二音作曲家》；另见乔治·珀尔：《序列音乐作曲法和无调性》（伯克利，1968年版）。

五、研究所和音乐学院

〔88〕

在“音乐学”这个词汇被创造出来以前一个多世纪，俄罗斯的音乐研究已经有了很好的基础。第一本俄罗斯民间音乐集在1790年出版，是由伊凡·普拉奇在尼古拉·勒沃夫的帮助下编辑的；贝多芬曾经把它作为俄罗斯主题的原始材料。十九世纪初期，俄罗斯已经有了驰名欧洲的音乐家——弗拉基米尔·奥多耶夫斯基，亚历山大·乌利比谢夫（又称奥利比切夫）和威廉·冯·伦兹。1865年在圣彼得堡音乐学院设置了音乐史和音乐美学的讲座；第一位教授是亚历山大·福明增。1866年，在新成立的莫斯科音乐学院，尼古拉·卡什金被任命为音乐史教师。在俄罗斯教堂音乐和古老的记谱法方面的著名专家——德米特里·拉祖莫夫斯基和斯杰潘·斯莫连斯基——也在那里教过书。十九世纪下半叶，弗拉基米尔·斯塔索夫，亚历山大·谢洛夫和赫尔曼·拉罗什以敏锐的评论家和论文作家而出名。1894年，尼古拉·芬德森创办了《俄罗斯音乐杂志》，这个出版物，一直到1918年为音乐上的重大争论提供论坛。二十世纪初，在圣彼得堡和莫斯科建立了几个协会，目的在培养人们的音乐知识。

但是，音乐学，作为一门独立的音乐上的学问，还没有得到正式的承认；它还没有统一的研究方法或步骤。1921年发生了一个决定性的变化，那时苏维埃政府设立了两个研究中心——在彼得格勒的俄罗斯艺术史研究所[1]和在莫斯科的国立音乐科学研究

[1] 俄罗斯（1924年起改为国立）艺术历史研究所，缩写为RIII，后来是GIII。

所①。我们能够探索苏维埃音乐学显著的蓬勃发展情况，主要归功于这些研究所的工作。那里的工作经历过许多变化，而到今天仍然有生气地活动着。

卢那察尔斯基对于两个研究所的建立负有主要责任。他的亲密的顾问是精明的作曲家、历史学家和评论家阿萨菲耶夫。作为〔89〕历史学家，阿萨菲耶夫主要的兴趣是探索俄国音乐的往昔。在他1918年写的、1920年出版的文章《我们的责任》中，他号召要收集涉及到俄罗斯音乐家们的生活和作品的每件东西："探索所有的可能性，进行调查、收集、分类，并想方设法出版那些提到我们过去的音乐的、即便还很原始的资料，这是从事俄罗斯音乐工作的每一位积极分子的责任。"②

由于这样一个以阿萨菲耶夫本人的工作为后盾并为一批忠实的同行弟子们所支持的呼吁，苏俄提供了——并且继续在提供——关于俄罗斯音乐的最详尽的一套出版物：全集的版本、信件、日记和档案资料，这是不足为奇的了。但是，假如不是象卢那察尔斯基和他的继任官员们，以政府名义创办出版物并提供一批专家来支持音乐学的计划的话，阿萨菲耶夫的呼吁就会象是荒野中的一声空喊。

彼得格勒研究所(RIII)成立于革命前的年代。1912年，朱柏夫伯爵向公众开放了他私人的艺术图书馆，1913年在那里开始开设了一些课程。1916年，它已被承认是一个高级的研究机构。革命以后，朱柏夫的研究所被收归国有并进行改组。设立了四个部——美术、戏剧、语言学和音乐。音乐部门的学术性工作，在1920年

① 国立音乐科学研究所，缩写为GIMN。

② 阿萨菲耶夫：《我们的责任》，载《俄罗斯音乐的过去》(列宁格勒，1920年版)，转引自奥尔洛娃：《阿萨菲耶夫》第83—84页。

2 月 19 日由谢尔盖·利亚普诺夫作了一个关于俄罗斯世俗音乐的演讲而正式展开。以当时的音乐学院院长亚历山大·格拉祖诺夫为首的一个委员会，被委托建议课程和推荐全体教员。选作研究和教授的科目有音乐史（普通的和俄罗斯的），音响和音色心理学，音乐美学和音乐理论。教授班子由各个领域的专家组成，其中有些人也在音乐学院任教。杰出的语言学家、历史学家谢尔盖·布里赫被任命为主任；教授中有阿萨菲耶夫、卡拉蒂金·利亚普诺夫、马克西米利安·什坦伯格、安东尼·普列奥勃拉任斯基和亚历山大·奥索夫斯基。

1921 年布里赫死后，阿萨菲耶夫被选为音乐部的主任，这个音乐部以缩写名称 RITM①（后改为 OTIM②）而著称。他吸引了许多研究生和年轻些的非正式成员。他们中间有几位是苏联音乐学未来的领导人物——罗曼·格鲁贝尔、谢苗·金兹布尔格、阿历克谢·菲纳金、伊凡·索列尔金斯基、尤里·秋林、米哈依尔·德鲁斯金、阿诺德·阿尔什万格和安那托里·布茨科伊。阿萨菲耶夫对他的一班人的工作加以新的推动；研究工作获得了思想和方 〔90〕法上的紧密结合，打上了领导人个性的经久的印记。他指导这班人研究十八世纪后期以及十九世纪早期的俄罗斯音乐——格林卡以前时代的东西迄今还很少探索到。在这些研究过程中的许多发现，对俄罗斯音乐的过去获得新的认识，并且为重新探索俄罗斯音乐史铺平了道路。

阿萨菲耶夫不满足于对过去的研究，他还组织了一个关于现代音乐的研究班子，这反映了他的音乐兴趣是广阔的。其结果是，在 1924 和 1925 年，相继演出了两套“新音乐”的音乐会节目；同时

① RITM，音乐史和音乐理论部。
② OTIM，音乐理论和音乐史部。

出版了解释性的小册子。正如我们已经看到的，这些活动导致了列宁格勒现代音乐协会的成立。

阿萨菲耶夫宣讲“活的”音乐学，宣传要研究有关现代生活的东西。他使他的年轻的音乐学学生们明白他们的社会责任，劝阻任何人退缩到“象牙塔”里面去。研究是重要的，但是音乐的普及，以及学校音乐教育工作，也同样是重要的。阿萨菲耶夫根据他自己的广阔的观念，来塑造苏联音乐学。他建立了一个传统，使研究过去和了解现状之间达到平衡。直到今天这是苏联音乐学的一个轮廓，它是经一位强有力的人物——阿萨菲耶夫在实践中铸成的。

在彼得格勒研究所的最初几年中，苏维埃政府并没有干涉它的课程。后来，要它增加社会科学的研究。1924年，这一压力导致了为艺术领域内的社会科学研究成立一个专门的委员会。格鲁贝尔担任了第一个课程：《辩证唯物主义和现代音乐学》，而谢苗·金兹布尔格演讲了关于《音乐学中的社会学影响》。

至于出版物，彼得格勒艺术研究所进展得不很成功。二十年代初，经济情况极端紧张，印刷所不能满足对它们的极大需要。1923年，研究所找到自己的印刷出路——“学术界”出版社，但是音乐学——最年轻的一门学科——并不在优先印刷项目之列。长期以来，许多有价值的研究成果不能得到出版；例如，《旧俄的音乐和音乐生活》准备在1923年付印，却直到1927年才出版。虽然它是薄薄的一本册子——计划出续集但没有问世——却包含了在1921—1922年间对格林卡以前的音乐的集体研究成果，并且证明是有深远的重要意义的。

〔91〕 1924年，普列奥勃拉任斯基的一本书《俄罗斯的宗教音乐》的出版是更为有价值的，因为在无神论者的政治统治下，它涉及的题目是会越来越被忽略的。普列奥勃拉任斯基死于1929年；他的一

个学生马克西姆·布雷日尼科夫，在列宁格勒非常活跃，是今天在古老的教堂音乐领域中独一无二的专家。

另一位教授卡拉蒂金——死于1925年——受到一本书的推重，这本书论述了他作为评论家和现代音乐拥护者的一生及其活动。这本书于1927年问世，但在几十年内没有起到作用，因为卡拉蒂金的奋斗代表了他那个时代音乐中的先锋派，这在斯大林制度下是与官方的政策不是一个步调。

以研究所名义刊印的最早的一批书籍中，很有意义的是两册德国音乐学书籍的译本，这是在阿萨菲耶夫的编辑下，由他的学生译成的；这两册书是阿诺德·谢林的《音乐史纲要》和赫尔曼·克雷奇马尔的《歌剧史》。阿萨菲耶夫也投寄了许多材料给雨果·里曼编的著名的《音乐辞典》。阿萨菲耶夫对西方音乐学有兴趣，他翻译并推广了瑞士学者卡尔·聂夫（1930年）著的《音乐史》。列宁格勒的音乐学家们从德国期刊《旋律》那里接受了一个重大的礼物，《旋律》以整整一期（1926年第六期）专门刊载研究所音乐部的研究成果。事实上，国际上的杂志开始越来越注意列宁格勒和莫斯科所做的音乐学研究工作了①。

全部报导阿萨菲耶夫在列宁格勒研究所的成绩，不能不提到在1925、1926和1927年出版的三期年鉴《音乐》②。第四期改名

① 见《开创》1925年3月"俄罗斯专号"中米·伊凡诺夫-包列茨基和谢·金兹布尔格论俄国音乐学的文章。另见《音乐学协会》（海牙）1925年会刊，第5卷第1期。列宁格勒的音乐理论和音乐史部及莫斯科的音乐科学研究所的五年工作报告载《音乐》1925年第1期和1926年第2期。参见《音乐教育》（莫斯科，1926年1月）第1卷5—6期第65页。

② 用同样名称《音乐》的一个类似的文集，由阿萨菲耶夫（即格列波夫）编辑，以彼得格勒爱乐乐团的名义，在1923年出版。撰稿人是前面提到的阿萨菲耶夫的弟子们——格鲁贝尔、金兹布尔格、菲纳金和卓托夫。阿萨菲耶夫自己写了两篇。

为《音乐知识》在1928年出版，不过编目和倾向仍是一致的。当时，音乐部已经有三十多人，而二十三位作家为年鉴作出了学术上的贡献。它的内容很广泛——从古老的教堂圣乐和古代希伯来赞美诗歌到斯克里亚宾的色彩论和四分音音乐。有几篇重要的文章叙述了音乐社会学的各个方面。卢那察尔斯基个人评论第一期时，对研究所的进展表示高兴。但他也批评了格鲁贝尔的一篇文章中某些社会学的论点。很清楚，卢那察尔斯基赞成对音乐社会学〔92〕进行深入研究，并且希望发展"马克思主义音乐学"。总之，他发现阿萨菲耶夫前进的目标是令人鼓舞的。①

当彼得格勒研究所已有了初具规模的教育机构——革命前的朱柏夫研究所——时，莫斯科研究所的建立才刚刚开始。革命前莫斯科旧有的一些研究机构，如自然科学、人类学和人种学协会，或者音乐理论图书馆②，已经不起作用了。

十月革命以后，莫斯科音乐界的知识分子都聚集在卢那察尔斯基的教育委员部的音乐分部（MUZO）周围。1921年11月1日，国立音乐科学研究所(GIMN)在莫斯科正式成立，虽然在同年9月已经开始举行过会议。没有多久，它就成为音乐研究的中心。然而，音乐科学研究所的独立仅仅持续了几年。1923年，莫斯科艺术科学院(GAKHN)成立了一个音乐部。为了避免它与音乐科学研究所工作上的重复，后者被合并到了艺术科学院，尽管它还保留了某些内部的自治。职责的区分并不总是清楚的；有时候，艺术科学院的"音乐部"和"合并进来的"音乐科学研究所似乎同时都在起作用。作为母体机构的艺术科学院，承担文化领域较广阔的音乐史和音乐理论，而音乐科学研究所则集中在诸如音响学、音色心

① 卢那察尔斯基：《在音乐世界中》第204—29页(《艺术研究中的进展之一》)。

② 这个有价值的图书馆最后被合并到了莫斯科音乐学院图书馆。

理学、音乐教学法和人种音乐学这样一些专门性的音乐问题上。

在彼得格勒研究所，阿萨菲耶夫的指导下，出现一所真正的"音乐学学校"；而在莫斯科研究所，与彼得格勒相反，教学工作——即使有的话——是进行得非常少的。从一开始，莫斯科的着重点就在于研究和出版，它偏重理论上的深入探讨，不象列宁格勒搞得那么火爆。音乐科学研究所最初的主任是尼古拉·加尔布佐夫。他是一个杰出的理论家和音响学专家。成员中除了闻名的理论家、"调式节奏"理论的作者博尔斯拉夫·亚沃尔斯基以外，还有著名的音乐史家和评论家——米哈依尔·伊凡诺夫-包列茨基，康斯坦丁·库兹涅佐夫以及引起争论的列昂尼德·萨巴涅耶夫。

莫斯科艺术研究所发行了一种公报《艺术》，它有时登载一些关于音乐的短小文章。1923 年，亚沃尔斯基和萨巴涅耶夫曾为它撰稿，1925 年撰稿的有卢那察尔斯基和库兹涅佐夫，1927 年撰稿的有维克托·贝里亚耶夫和伊凡诺夫-包列茨基。艺术科学院容忍现代倾向，有这样一个事实足以说明，那就是它负责发起 1923 〔93〕 年成立的莫斯科现代音乐协会。事实上，贝里亚耶夫在 1927 年的文章讲的就是《现代西方音乐的新趋势》。

但是，莫斯科研究所出版物中最有价值的贡献是连续发行的、题为《俄罗斯音乐史的研究和资料》的四卷。第一卷(1924)是一本由各式各样的作家所写的文集，题目范围从古老的俄罗斯教堂音乐到普罗科菲耶夫，从托尔斯泰与柴科夫斯基的关系到理查·瓦格纳 1863 年的莫斯科访问。内容上好象不如列宁格勒同类的文选《音乐》那么深奥：重点不是放在社会学和美学上，而是放在切实、有用的知识上。第二卷（1925 年）全部刊载一位于十年前(1915 年)去世的、可敬的莫斯科作曲家兼理论家谢尔盖·塔涅耶夫的生活与著作。这套书的第三卷(1926 年)全是库兹涅佐夫写

的，名叫《格林卡和他的同时代人》。在若干篇论文中，作者考查了格林卡与西方音乐家（菲尔德、门德尔逊、柏辽兹）以及俄罗斯同事们（奥多耶夫斯基、维尔霍尔斯基等）的关系。第四（最后的）卷引起了国际上的注意：它出版于1927年——贝多芬纪念年——被称作"俄罗斯论述贝多芬的书"。它反映了俄国对于贝多芬赞赏的和据为己有的独特态度。早在十九世纪，俄罗斯的音乐家们已经专注于贝多芬的研究了。革命以后，又增加了新的成分——以革命理想鉴定贝多芬的个性和他的音乐。把贝多芬当作一位革命英雄的这种偶象崇拜，竟成为苏联摆脱不了的一种观念，这是由卢那察尔斯基、阿萨菲耶夫和其他许多作家倡导起来的。然而，《俄罗斯论述贝多芬的书》在思想意义上，可不是一件宣传品；反之，它是专门谈历史的，这就使得它更有价值。

1927这一年，还出现了所谓贝多芬的《莫斯科手稿》这一重要的俄国出版物。它包含了作品第130号和132号（受加利增王子委托而写的）弦乐四重奏的铅笔草稿。这个复制品由《音乐教育》期刊（1927年一——二期）发表，伊凡诺夫-包列茨基作了注解。1927年在维也纳举行贝多芬一百周年庆典时，伊凡诺夫-包列茨基作了关于《莫斯科手稿》的报告，并且在西方的音乐杂志上发表了几篇关于这个题目的论文。现在，《莫斯科手稿》同另一本以它先前的所有者维尔霍尔斯基命名的贝多芬手稿集放在一起，保存在莫斯科的格林卡博物馆里①。

[94] 二十年代多方面的文化生活的特征是，各种教育机构或有关机构主办的出版印刷品的丰富多采。我们已经提过列宁格勒艺术

① 鲍·施瓦茨：《苏俄的贝多芬研究》，载《音乐季刊》1961年第1期第4—21页。

研究所及其"学术界"出版社的出版物。在列宁格勒，展示现代音乐主要靠现代音乐协会主办的出版物《三全音》。列宁格勒爱乐乐团也出版了它自己的一些资料。似乎，阿萨菲耶夫通常使用伊戈尔·格列波夫的笔名，卷进所有这些出版事业里面。在莫斯科，艺术协会、音乐学院、甚至无人指挥的乐队第一交响乐团都有他们自己的出版物，不仅有书，也有小册子和期刊。所有这些，构成一幅丰富多采的、纵然是断简零篇的文化生活的图景。但是，大多数的新报刊事业都是短命的。所有的印刷业都显出励行节约的特征——软封面，发脆的纸，翻阅一遍就得散开的装订。但是，到处是智慧的启示——熊熊发光的，积极进取的，引起争鸣的，使人耳目一新的，与 1932 年以后一口吞食了苏联文化生活的那种陈旧的一致完全不同。

凌驾于所有较小的出版机构之上的是国家出版社和它的音乐部（通常用它的缩写名称 MUZGIZ）。国家出版社工作得缓慢而有系统（无疑地，它有更多的财政来源），刊印了一些华丽的出版物。它们中间有尼古拉·芬德森写的不朽名作《自最古时期至十八世纪终期俄罗斯音乐史文集》。芬德森生于1 868 年，是俄罗斯音乐学的元老，他的杰作出版于 1928 他死的那年。这两册书，附有丰富多采的插图，是四十年勤恳劳动的总结，对俄罗斯音乐史的研究，是最有价值的贡献。

也是在 1928 年，保罗（巴维尔）·拉姆在阿萨菲耶夫和其他专家的协助下，着手编辑并指导出版穆索尔斯基全集的伟大事业。出了六卷以后，这个版本在 1939 年被放弃了以致没有出完。二十年代国际上发生了恢复穆索尔斯基原来版本的强烈要求，特别是他的《鲍里斯·戈杜诺夫》。在苏俄，主要是阿萨菲耶夫和维克托·贝里亚耶夫在推动这场战斗。1931 年，穆索尔斯基逝世五十

周年，出版了关于他的信件、文件和学术研究的几本书；编辑者当中有作曲家尼·李姆斯基-科萨科夫的一个儿子安德烈·李姆斯基-科萨科夫和尤里·凯尔迪什。奇怪的是，当初力求"恢复"穆索尔斯基的那种热情逐渐消失了，对尼古拉·李姆斯基-科萨科夫在穆索尔斯基过早逝世后所作的编辑工作的含蓄的批评，变得沉默了，而现在，在苏联普遍使用李姆斯基-科萨科夫整理的《鲍里斯·戈杜诺夫》和其他作品的版本。〔95〕

二十年代的其他出版物中，应该提到叶甫根尼·勃拉乌多著的三卷集《音乐通史》(1922—27)；在这套三卷集之后，在1928年，接着出版了他的一册稍短的《音乐史》。勃拉乌多属于阿萨菲耶夫一派，他以马克思主义者的观点去研究历史，但是，他的解释，由于所谓社会学的过分简单化，或者，用苏联的说法是"庸俗社会学"的原因，而遭到批评。

阿萨菲耶夫（又名格列波夫）继续保持他的令人难以置信的多产特点，在两年中出版了三本书：《关于斯特拉文斯基的书》(1929)，《十九世纪以来的俄罗斯音乐》和《作为一种过程的音乐形式》(均为1930年出版)。每本著作都有它独特的优点，虽然他的某些观点立即遇到了不同意见的挑战。

争论最少的是他的《俄罗斯音乐》这本书——一部写得很优美的历史，它不是按年代顺序而是按体裁，即歌剧、民歌、器乐等等排列的。阿萨菲耶夫避免干巴巴的学究气，提出了许多新的见解。这是一本概论，不是一本教科书，并且有时显得有些简略。但是他能够运用这种精练的方式，是因为这本书中所谈到的题目，已经在以前发表在他的许多学术研究里了。附带提一下，这是阿萨菲耶夫的译成英语的唯一的主要著作。

阿萨菲耶夫的《关于斯特拉文斯基的书》，是在二十年代经若

干年写成的，这本书反映了他如何强烈地卷入了他那时代的音乐之中。虽然他对斯特拉文斯基不是没有批判的，但他是用一种理解和同情的态度来分析斯特拉文斯基的发展和成就的。同时，阿萨菲耶夫以一种克制不住的热情来谈论现代音乐的某些方面，以致这本书从斯大林主义的美学概念来说，成为不能接受的东西；它再没有被重印。后来，阿萨菲耶夫放弃了他先前的某些观点。

他的理论著作《作为一种过程的音乐形式》，也受到攻击，而且仍然是几十年内的一个引起争论的问题。它甚至被排除在他死后出版的《选集》(1952—57)之外，这本重要的书的再版，不得不等到1963年。同时，另一本相等的书《音调》，在1947年出版并得到完全的接受；事实上，阿萨菲耶夫的"音调"概念和它在音乐中的胚胎作用已成为苏维埃理论思想的主要支柱①。

同1921年新成立的研究所形成对照的是，音乐学院具有悠久历史的传统、习惯和由来已久的方法，它们抵制任何急遽的变化。〔96〕尽管卢那察尔斯基早在1918年就强调过改革的必要，在国有化时期，在管理人中间，没有一个人希望迅速的行动。除了官僚作风的迟钝以外，还有一种学术上自治的顽固传统，而且教职员们拥有相当的权力。可尊敬的院长（彼得格勒的格拉祖诺夫和莫斯科的伊波利托夫-伊凡诺夫)的留任，看来肯定会继续下去。

苏维埃政府没有从上面强制进行改革，而是通过卢那察尔斯基取得了"进步的"教育家们的合作。因为事情变得很明显：无论是音乐学院老式的课程或者是草草兴建的新的音乐学校，在培养演奏者和教员方面，在为群众的音乐教育事业训练全面多能的音乐家方面，都不能满足这个国家的日益增长的需要。在这个新的

① 另见(原书)第125页。

领域里，过分的专业性可能是无效果的，而另一方面，过分的业余性又可能是不幸的。

1922年10月，莫斯科和列宁格勒音乐学院采取了一项重要的改革计划。这项计划是在两个研究所的教职员委员会与卢那察尔斯基的教育部共同努力下制订出来的。在音乐学院里，准备确立三级教育——预科、中级(也称"中专")和"高级"(俄罗斯高等教育机构)。他们宣布了一些原则：音乐学院的任务不是造就"狭隘的专家"，而是培养受过广泛教育的音乐艺术工作者，使他们能够适应当代生活的要求，并且胜任实际工作。苏联音乐学院的成就必须与"当代世界音乐艺术的发展、当代欧洲音乐科学的地位以及当代音乐教育的制度、方法"处于同等的水平。① 这重要的三点，反映了苏联文化领导人在方法论、研究和音乐风格的问题上，要想完全跟上时代的愿望。这样一个"国际的"方向，是二十年代的特征；到了三十年代，它就被抛弃了。

有一个重要的问题就是学生团体的无产阶级化。苏维埃政府切望扩大来自工农家庭的学生的百分率。显然，如果准许入学的标准保持不变的话，这件事的过程是不能太快的，因为来自先前社会下层阶级的考生通常缺乏必要的准备。经过一个紧张的招收新生的运动，1922年秋天，一群新的考生来到了；他们是被共青团和类似的党组织挑选出来的。音乐学院的考试委员们，无动于中地对他们几乎全部不予录取，因为"专业准备不充分"。在一场普遍的喧闹声中，党组织强令重新考试，无产阶级学生被接纳了，虽然许多人被安放在补习班里。即使在这次强行录取以后，统计数字——从党的观点来看——仍是悲观的：在列宁格勒音乐学院，1756

〔97〕

① 转引自《莫斯科音乐学院，1866—1966》(莫斯科，1966年版)第295页。

名学生总数中，只有 33 名学生是工人阶级出身①。

另外一本原始资料提供的统计数字，对无产阶级稍为有利。这本资料里关于 1922—1923 年度列宁格勒音乐学院学生的出身情况列在下面：②

工人	33
农民	333
资产阶级	1,144
士绅	65
公务员	44
牧师	7
荣誉公民	125
商人	3
知识分子	27
总　计	1,751③

1922—23 学年对所有登记的学生进行了重新考试。那时莫斯科音乐学院的报告只讲到分班测验，以便按照三种“级别”，重新分配学生，可是列宁格勒音乐学院却认为，考试不仅是音乐方面，而且还要看政治。这样就淘汰了一些“专业不合适以及特别反动”的学生④。教授中持抗议的人被扣上“反社会”的帽子，他们的抗议是不被理采的。

大约在同时，学生中的共产党小组变得很积极，他们试图去吸引和影响那些没参加组织的、不关心政治的学生。在年轻的共青团成员的带领下，学生组织不仅在吸引学生活动的事情上，而且在招生、学术标准、课程和教授人选等问题上扩大影响。在过激的学

① 《列宁格勒音乐学院一百周年纪念》第 113 页。

② 《苏联音乐建设的初期》第 170 页注。

③ 原始资料中的总数原为 1307。不是加法错了，就是某些个别数字是不正确的。

④ 《列宁格勒音乐学院一百周年纪念》第 113 页。

生和所谓反动的教授之间存在着冲突，这种冲突不仅音乐学院有，其他许多高级研究所里也有。列宁是知道这些“错误”的，而且告诫道：“在和那些教授，和那些非本阶级的人的关系上，任何人都必须追随一条比较慎重的路线”。①

〔98〕 内部争吵是一直为所有非党派别信任的格拉祖诺夫所特别痛恶的。他是一位旧时代的自由主义者，1905年曾和学生们站在一起，竟忽然发现自己被夹在怨怒的教授们和造反的、经常傲慢的学生们之间了。当格拉祖诺夫作院长一直任职到1928年时，伊波利托夫-伊凡诺夫在1922年辞去了他的莫斯科音乐学院院长的职务。

1925年在音乐学院的历史上是一个重要的里程碑。全部音乐课程作了大的改动，音乐学的讲授从研究所转移给了音乐学院。从此以后，研究所集中于研究和出版，而音乐学院被委托增加了训练音乐学者和理论家的责任。

经过全体教授和卢那察尔斯基之间的长期协商之后，1925年12月5日正式发布了《关于莫斯科音乐学院和列宁格勒音乐学院的声明》。②很早以前，卢那察尔斯基就已经强调过，教育的目的不在于仅仅产生一个音乐艺术家，而是一个不脱离社会并参加社会活动的公民。在连同《声明》一起制订出来的新的课程表中，重点放在学生的社会、政治教育和思想意识的培养方面。现在，按照音乐课程，音乐学院重新编为三个“系”：(1)作曲和音乐学，(2)表演，(3)教育学。音乐学包括音乐史和音乐社会学、理论、音响学和教学法研究。表演系被细分为键盘乐器、管弦乐器、声乐艺术和指挥。教育学系包括普通音乐教育、理论和音乐表演。教育的期限、铜管乐器和低音提琴定为三年，木管、竖琴、歌唱者和一般音乐教

① 列宁于1922年3月28日在党的第十一次代表大会上的讲话。

② 《莫斯科音乐学院，1866—1966》第298页起。

育是四年，其他所有专业是五年。超过二十五岁的学生，就不能进入表演系。每个申请入学的人必须经过严格的考试，除非是所谓工农预备班① 的毕业生。这是一个让步，以便加速学生队伍的“无产阶级化”。

同时，音乐学院成立了一个研究生部门——所谓的研究班，通过三年的课程达到“后补博士”的学位。全面的重新组织，使这两个全国最老的音乐学院，更接近于它们的创立者、安东·鲁宾斯坦和尼古拉·鲁宾斯坦所期望的“音乐大学”的理想。从此，音乐学院就只从事于较高水平的音乐教育了。

为了加强课程的学术性，列宁格勒音乐学院指定阿萨菲耶夫〔99〕领导新的音乐学专业，虽然他还是属于研究所的。在莫斯科音乐学院，伊凡诺夫-包列茨基已经安置为主要的历史学家。阿萨菲耶夫由一群年轻的教师、主要是他先前在研究所的弟子们协助工作。他们带来了新的思想并为革新作好准备。作曲家弗拉基米尔·谢尔巴切夫早在 1923 年就已经参加了列宁格勒的教授班子，现代主义也就同他一起进入了音乐学院的传统的音乐厅。

教授成员中的变化，引起了研究方法和思想体系方面的变化。当旧人员的队伍变小了的时候，年轻人就加进去了，他们比较不注重传统，而且打算使音乐学院在音乐上和政治上都走向现代化。终于，一条裂痕在守旧的“李姆斯基-科萨科夫集团”和年轻人的集团之间出现了。不管谁对谁错，格拉祖诺夫认为阿萨菲耶夫是主要的祸首。1928年他从巴黎写道：“离开表演专业的教师们，对我来说是很困难的，我和他们从来没有过任何磨擦，但是前途却掌握在以阿萨菲耶夫为首的作曲家集团手里，这是不合我的心意的。”②

① 见（原书）第 26 页。

② 格拉祖诺夫：《研究、资料…》第 2 卷第 29 页注。

一年以后，还在巴黎的格拉祖诺夫承认，他的“作为一个作曲家的权威”已经降低了。他继续得到许多音乐家和政府领导人、特别是卢那察尔斯基的宠爱和尊重，但是他在音乐上的影响已经逐渐衰落。这不一定是由于别人使出什么阴谋，而是因为这位年老的专家跟不上他那个时代的音乐潮流了。甚至对斯克里亚宾后期的风格，他也觉得格格不入；他曾经承认，斯克里亚宾1903年的第四奏鸣曲以后的作品，他都不能听懂。他尤其不能理解列宁格勒音乐学院象普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇这样的学生。他想尽量做到公正，但是他无法掩盖他在音乐上的厌恶。1928年，格拉祖诺夫故意以请假为名，离开了音乐学院，1929年访问美国，然后在巴黎定居下来，1936年，他在那里逝世，年七十岁。

格拉祖诺夫的离去，并没有留下不可填补的空缺。自从1925年改组以后，他的位置实际上已经是有名无实的。每个系都享有相当大的自治。在作曲和音乐学这个“二重的”系里，平衡是处理得颇为微妙的：它的领导是保守的系主任马克西米利安·什坦伯格，但是各个部门有一个进步的负责人，作曲是谢尔巴切夫，音乐学是阿萨菲耶夫。

〔100〕为了设置专门的“教育师范”系，引起了许多争论。这个系的实际目的是为了满足各个方面对教员和音乐领导人的需要。（从学龄前的音乐到成年人的鉴赏，其中包括俱乐部和业余团体的指导工作。）显然，这些明显的实际目的并不要求艺术上的完美，但是这个特别学科的——通常是第二流的——水平，激起了音乐教师们的非议，他们担忧水平的普遍下降。卢那察尔斯基在1925年试图进行调解，他指出，这个系有双重的责任，除了提高“群众艺术教育的普遍水平”之外，还要培养“最有才能的作曲家和大师”。杰出的作曲家、教育家、莫斯科音乐学院的前院长伊波利托夫-伊凡诺

夫前来为这个新的学系辩护:

"我们国家需要作曲家,需要各种专业和各种资格的艺术表演者,从大师到一般的合奏演员和管弦乐队音乐家;但是同时,我们国家——它在音乐文化上如此落后——迫切需要大量教师干部、音乐鉴赏家、俱乐部音乐方面的领导人、学校和学龄前的音乐活动领导人等。我们的专门学校给予十月革命以后产生的新单位——教育师范系和教育师范专业以很大的重视,证明是正确的。"①

二十年代中期,莫斯科和列宁格勒音乐生活中掀起的论战——特别是"现代派"与"无产阶级派"的争端——乱哄哄地进入了音乐学院的生活之中。它们不仅在教职员之间、学生之间造成了分歧,而且还使学生与某些教师相对抗。一个主要的例子是莫斯科音乐学院共产主义青年团的情况,当时不得不由卢那察尔斯基居中调停。学生们的战斗精神由于他们出身的变更而更加强大:举例来说,在1925年,列宁格勒音乐学院的836名学生中,172人是工人出身,128人是农民出身。学生中的共产党组织有300个战斗成员。同1922—23年的学生情况相比,这是一个巨大的增长。②

学生们要造反。对传统和教授权威的尊重被削弱。学生们不仅在政治上,也在音乐上寻求新的解决办法和新的途径。他们受到阿萨菲耶夫和其他进步教员的鼓励。被音乐学院教师们十分注意地保卫着的老式教授法,看来是枯燥和教条的,远离活跃的音乐脉搏的。现代西方思想通过厄恩斯特·库尔思、吉多·艾德勒和 〔101〕

① 《音乐与革命》1928年第2期。

② 《列宁格勒音乐学院一百周年纪念》第120页。另见(原书)第97页。较低的学生总数可能由于没有把预备班计算在内。

埃冈·韦尔斯的书籍出现了。表演家们被鲁道夫·布赖特豪普特(为钢琴家的)和弗里德里克·斯坦豪森(为弦乐演奏者的)所作的"解剖生理学"的探索鼓动起来了。

阿萨菲耶夫本人也嘲笑把李姆斯基-科萨科夫的教学奉为圣典的作法，他讽刺地谈到"把一本有用的和声书曲解成'信仰的象征'的彼得格勒官僚的沙文主义学究气"。[①] 苏联的作者们写了新的教科书，为了使音乐的理论和实际更好地结合一起，他们企图以伟大的名家们的作品中择出的范例为本，来教授音乐的基本理论。因此，秋林在巴赫合唱的基础上写了和声分析的教科书，又以俄罗斯和外国民歌为基础来教"视唱"。

在教职员和学生们内部，一个分裂的因素是对现代派音乐的态度问题。如果认为音乐学院教授们中的保守派"理所当然"地会反对所有的现代倾向，这是不对的。相反，当1926年列宁格勒现代音乐协会成立的时候，全体音乐学教师和作曲教师都参加了，其中包括象什坦伯格、列昂尼德·尼古拉耶夫和奥索夫斯基这样的传统主义者。他们把现代音协阿斯姆当作**各种**新音乐的论坛，而阿萨菲耶夫和他的同道们却看到了现代性主要通过极端先进的语言来表现。

与此同时，无产阶级音乐家们(拉普姆)正在加强活动；并且干涉音乐教育的各个方面，试图按照他们的简单化的观点制订学术标准。特别是在莫斯科音乐学院学生中有一种"左"的趋势，倾向于"集体的"工作而反对个人才能。如我们知道的，这种倾向的一个自然的产物，就是普罗科尔机构(创作集体)[②]。卢那察尔斯基照常起着调和的作用，他试图抚慰这些年轻的造反者们。1925年，

---

① 阿萨菲耶夫:《关于斯特拉文斯基的书》(列宁格勒，1929年版)第7页。

② 见(原书)第56页。

在一篇关于《艺术教育的基础》的报告中，他说："认为我们正在进入一个群众生活的时代，而所谓的群众生活，就是说我们大家都将整体行动，集体本身将作为许多个人的复合体代替了专家个人——这是非常不正确的——而且，从共产主义的观点来看，这几乎是歪门邪道的。"①

1928年末，在莫斯科和列宁格勒两个音乐学院内部的纷争，达到这样的程度，以致于它们成为公开评论的话题。由于"无产阶级"在音乐方面势力的发展，压力和攻击增多了；这种压力和攻击反对传统主义和反对现代主义程度都是一样。以党在音乐意识形态问题上的坚强助手身份出现的无产阶级"拉普姆"，成为音乐学院存在的一个真正的威胁：在1930年到1932年间，曾经真的准备〔102〕要解散音乐学院，把它们变成附属于歌剧院、爱乐管弦乐团等团体的生产车间之类。

1929年全俄音乐大会以后，无产阶级音协获得了实际上的音乐方面的垄断权，它的简单化的处理方式，它对传统、对"抽象的现代主义"的轻视，影响到政界人士。一家官方的杂志，如《艺术教育》，竟轻率地提出，要求青年作曲家们停止创作"带有拉赫玛尼诺夫和斯克里亚宾风格的"作品，演奏者们应停止演出"巴赫、贝多芬和李斯特"……把这些看作是"违背无产阶级的"。② 那个时候，卢那察尔斯基已经不担任教育人民委员部的负责人了，而格拉祖诺夫的离开也使得传统主义者们虚弱起来。1930年初，一位老党员马希罗夫被委派担任列宁格勒音乐学院院长。这一任命实在是不可思议的，想想看马希罗夫甚至不是一个音乐家。一位党的负责干部叫普希比谢夫斯基的，也被任命为莫斯科音乐学院的领导，由于

① 卢那察尔斯基：《在音乐世界中》第183页。

② 《列宁格勒音乐学院一百周年纪念》第144页。

他推行“左倾”的政策，引起了每个人（无产阶级音协除外）的反感。音乐学院的重点从进行技艺良好的专业教育转为训练非专业的音乐活动的领导者和组织者。在“活跃教学方法”的借口下，学术标准猛烈下降。以学生小组工作记录为基础，对学生进行集体教学，集体评定，即所谓“实习工作队”的方法，而个人的考试被取消了。演奏专业学生们的任务就是练习一套节目，这套节目是容易被未受教育的听众接受的。相同的指导方针下达到作曲班级。正规的学习过程，由于这样一纸官方的命令给进一步搞垮了；就是学生必须作为劳动者，至少劳动二百小时，在此期间，因为他们和同行的工人一样，是有酬金的，所以他们的助学金就得暂停①。

1930 和 1931 年，什坦伯格教授在他的日记中这样写道——出现了“真正的混乱状态，大有专业艺术彻底毁灭的危险，每样东西都变成十足的半瓶醋”。谢尔巴切夫教授也写道：“学生们从这个教室走到那个教室，不知道让自己做些什么才好”。教职员们的心境是绝望的，可是，敢于抗议的人们会被解雇或强迫辞职。教师们再不能做不问政治的“同路人”了；就象 1930 年在列宁格勒音乐学院他们代表全体教职员所表现出来的那样：“当今，教师同人中所有最优秀的成员，都只能跟党走……让党认为怎么合适就把我们怎么办吧……”②

这时，教授会作为一个自治机构的地位，已经归于结束。遵从〔103〕党的决定，所有高等学校放弃学术上的自治，而代之以“一人管理”（一长制）的制度，而那个“一长”是个布尔什维克，不管其他方面的资格如何。这个决定或许是对教员中过分热心的一伙人所鼓吹的过度自由的一个反作用，这种过度自由曾导致对教育制度的破坏。

---

① 《莫斯科音乐学院，1866—1966》第 321—22 页。

② 《列宁格勒音乐学院一百周年纪念》第 144 页。

显然，无产阶级"拉普姆"的"左派"思想家们已经走得太远，搞得太过分了。1931年，教育人民委员部(虽然已不在卢那察尔斯基领导之下)谴责了在音乐的社会作用上面，"庸俗化"地运用了马克思主义概念；以及关于历史传统和技术掌握的普遍下降。到了1932年，党要求莫斯科和列宁格勒音乐学院汇报院内进行改革的进展情况。1932年9月19日发布的《关于中学和专科学校的教育大纲和制度》的法令，控制住那些近乎混乱的状况。① 取消了最后几年的革新，重新恢复了考试，学术水准得到提高。"左派"的危机已经过去，不久，就被斯大林主义的党的一致所取代。

音乐学院内部屡次出现的分歧和争辩未必就是下降的迹象，更恰当地说倒是"成长中的痛苦"，即在不放弃传统的情况下探求革新。有些危机实际是从上面，由党的官僚和无产阶级教条主义者们促成的。任何人只要翻阅一下从1925年到1930年莫斯科音乐学院创办的期刊《音乐教育》，就可以完全了解学院所具备的高度的文化知识和音乐水平。

在莫斯科和列宁格勒都强调的一个方面是学生的实践活动。单个的演奏家、室内乐小组和管弦乐队被派往俱乐部、工厂以及莫斯科和列宁格勒的远郊区去演出——以获得经验和献出才能。歌剧实验室的演出活动增多了。学生作曲家演出他们的作品。学生教师在选定的学校里教音乐。学生音乐学家写节目单说明和发表介绍性的报告。学生民俗学家外出远征去收集新的资料。所有这些措施使学生们积极投入群众的社会生活之中——培养他们既是"艺术家"，又是"公民"。

在列宁格勒音乐学院的歌剧实验室里完成了某些最值得注意的工作。虽然卢那察尔斯基早在1918年就提过发展歌剧的需要，〔104〕

① 同上，第146页。

但直到1922年，学生们被准许使用“大礼堂”演出歌剧，这项计划才得实现。学生们努力把礼堂变成合适的剧院；他们把地下室的水抽干，装置了舞台和乐池，重制了幕布和戏装。1923年第一个演出季度只剩有一个月的时间(6月11日到7月13日)，他们就演出了三个完整的歌剧——格鲁克的《奥菲欧》、古诺的《浮士德》和李姆斯基-科萨科夫的《雪娘》，加上俄罗斯歌剧中的单场共十一次演出。乐队和合唱队是“借来”的，但在下一个季度，这些任务就由学生承担起来了。在1928—29年，歌剧实验室为大约八万听众举行了六十场演出，他们不仅在自己的礼堂，也在俱乐部、工厂和文化中心演出。国际上对列宁格勒音乐学院歌剧实验室的承认是1928年8月在萨尔斯堡莫扎特音乐节举行访问演出的时候。演出节目包括两部俄罗斯歌剧——达尔戈梅斯基的《石客》和李姆斯基-科萨科夫的《不死的卡谢》、莫扎特的《巴斯提安与巴斯提安娜》和伯恩哈德·保姆加特纳的一部歌剧《萨拉曼加的洞穴》①。西方报刊的评论是十分肯定的，而且特别称赞表演和歌唱的融合——这是那个时代苏维埃歌剧风格的特点。实验室表明了它是一个对年轻的歌唱家、指挥家和舞台导演的非常宝贵的训练中心。在十年之内，列宁格勒马利亚剧院全体演员的三分之一和小歌剧院的整整一半都是歌剧实验室的毕业生。为了保证工作的不间断，突出的学生表演家从音乐学院毕业以后，继续留在实验室，不超过两年的时间；这些艺术家成员被称为“实习员”(这是一个创造的字，大致意思是“实习生”)，以与普通的“学生”相区别。

在莫斯科，对于这样一个实验室的需要也许不那么迫切，因为

---

① 这个作品在那年年初（1928年4月23日）曾经于列宁格勒首演。保姆加特纳是莫扎特音乐节的指导，他作为莫扎特音乐节的指挥，最近于1965年访问苏联。

斯坦尼斯拉夫斯基和涅米罗维奇-丹钦科两个歌剧实验室都在活动。不过，全部歌剧的演出是由歌剧班担任的。1926 年 4 月，一个有八十人的管弦乐队和一个有五十五名歌手的合唱队演出了李姆斯基-科萨科夫的《沙皇的未婚妻》。一年以后接着演出了莫扎特的《他们都这样干》，然后，是 1927 年 12 月演出穆索尔斯基的《霍万斯基之乱》。在以后的几年里，只演出一些片断，直到 1933 年歌剧实验室被改组为莫斯科音乐学院的一个分部时为止。

音乐学院的学生乐队，虽然很熟练，却没有建立起独立的艺术生活。列宁格勒音乐学院老资格的乐队或许是最接近于这种独立的。〔105〕1928 年 5 月，它以青年爱乐管弦乐团的名称，在格拉祖诺夫的指挥棒下举行了它的首次音乐会。参加乐队的学生尽管有热情，但为这种独立而作的努力，并没有得到重大的发展。

学生演奏活动的一个产物是莫斯科音乐学院所谓的贝多芬弦乐四重奏团；四位有才华的弦乐演奏家，音乐学院的新近毕业生，在 1923—24 学年结束的时候举行他们的首次公开音乐会，并且以后呆在一起有四十多年之久。直到第二小提琴家最近死去以前，重奏团一直没有变化——茨岗诺夫和瓦·席林斯基，小提琴；鲍里索夫斯基，中提琴以及谢·席林斯基，大提琴。实际上，肖斯塔科维奇所有的弦乐四重奏都是为贝多芬四重奏团写的。

1927 年开始了苏联训练出来的演奏大师在国际比赛中的值得注意的胜利。莫斯科音乐学院一个新近的毕业生列夫·奥波林获得了 1927 年在华沙的肖邦比赛第一名。作曲家、钢琴家德米特里·肖斯塔科维奇，当时还是列宁格勒音乐学院的一个研究生，被授予荣誉奖状。在技艺高超的演奏领域里，年轻的俄罗斯演奏者的传统训练已经证明是非常有益和成功的。这样的事实，即要求每个大演奏家拿出部分时间来搞教学，保证了音乐传统的继承。

当应用在创作领域的时候，这种对传统的坚持，却是不大成功的；它反而妨碍了年轻的作曲家。肖斯塔科维奇在他毕业以后就有这样的一类抱怨。毕竟，创作是没法教的，只能教技巧。

第三部分　严加控制

（1932—1953）

六、1932年的决议

[109]

在苏联历史上,1932年是严峻的关键的一年。第一个五年计划将近完成,土地的部分集体化已经完成,虽然是以惊人的困难作为代价的。第二个五年计划,从1932年开始,强调了工业化和产量。大量人群被迁往边远地区充作必要的劳力。在承担这些任务的年轻人中间,是有许多理想主义,但是也有许多因为1931—33年的饥荒而加剧了的不安和不满。气氛是一种危机的气氛。

1932年初夏从巴黎回来的爱伦堡对于国内的情绪以及出生于第一次世界大战前夕的新的一代作了如下的描述:

"那些日子是非常特别的;因为我们的国家再一次被风暴所撼动;但是如果第一次——在国内战争的年代里——曾经觉得是自然的……那么这次集体化和建立重工业基础……是被一个严格的计划所决定的……服从于……必要的铁的纪律"①……"对他们(新的一代)说来,沙皇、工厂主、警察都是抽象的概念……在仔细地观察他们时,我发现许多矛盾。文化的民主化过程是缓慢和复杂的。在第一个二十五年期间,文化是靠牺牲质量而得到广泛传播的;在开始的时候,普及文化引向一种知识贫乏、过于简单化的结果。"②

塑造这热切的一代人的思想,最有效的手段之一是通过文学——一种有目的的、控制着的文学。列宁最早的信条之一是文学的"党性";他和他的继承人认为印出来的文字是首要的,而其他艺

① 爱伦堡《回忆录,1921—1941》(谢布尼纳和卡普译,伦敦,1963年版)第221页。

② 同上,第225—26页。

术则是次要的。这种主要是对文学——因内部意见不统一而分裂——的关心，造成1932年4月23日《关于改组文学艺术团体》的党的决议①。

〔110〕 这个决议已经被称作历史性的决议。它意味着一个政策灵活的时代的结束，和一个严加控制的时期的开始。它使苏维埃艺术从多样化变为规范化，并最终变为单一化。表面上，决议的调子是和解的。它没有谴责过去；相反，还声称"在过去的几年里，文学和艺术显示了相当大的发展"，这是由于"社会主义建设的胜利"。可是，人们注意到"现存的无产阶级文学艺术团体的机构已经变得太狭窄了"，并且存在着宗派主义的危险，疏远了许多本来是会同情社会主义事业的艺术家。因此，党中央委员会决议"取消无产阶级作家协会"和类似的艺术家团体。代替这些被解散的团体的办法是，成立单一的协会，每个协会包含一个共产党的党组。所有"拥护苏维埃制度的纲领和努力参加社会主义建设"的艺术家都可以取得会员资格。虽说是自愿入会，可是政治气候却迫使每个艺术家都不得不参加。

1932年的决议达到了几个目的：它排除了早已失去作用的造反的无产阶级"领导者"，它在"社会主义建设"的旗帜下，扩大了艺术家组织的范围，同时，由于"党组"的固定建立，它保证了党对新的机构的控制。对于曾因先前的领导者的无产阶级傲慢气息而受排斥的许多艺术家来说，决议似乎是走向自由化的一步，它得到普遍的赞许并被接受下来。他们一点也没认清这是把小集团的专政换成了更高权力——苏联政府和党的官僚机构——的统治。

在1934年举行的第一次全俄苏联作家大会上，高尔基的出席

① 决议的英译文载布朗：《俄国文学的无产阶级阶段，1928—32》第200—1页。

给党代表安德列·日丹诺夫的方针性演说增添了威信——就是这个日丹诺夫，在四十年代末的文化清洗中声名狼藉。日丹诺夫给社会主义现实主义的目标下了一个定义，即“描写革命发展中的现实”，他并且要求“作品和时代合拍”。在一年以前，1933 年，高尔基曾发表了一篇文章《关于社会主义现实主义》，这篇文章对这个新概念的基本定义来说，仍然被认为是正确的。高尔基用的语言是一个艺术家的语言，而日丹诺夫是作为一个政治方面的现实主义者来演讲的。① 斯大林也对那个难以捉摸的用语的含义作出指示：他提到“民族形式和社会主义内容的文化”。

作家代表大会——它是在决议和作家协会成立短短两年之后召开的——是一个喜庆的盛会。在两个星期里，莫斯科成为来自〔111〕全国的苏联作家们和来自西方的贵客们会合的地方。“大会在我的记忆之中是一个盛大而美好的节日，”爱伦堡写道，“挤满了人群的大厅象一座戏院：人们热烈鼓掌欢迎最喜爱的作家们，精彩的发言引起阵阵的喝采声。”发言者有帕斯捷尔纳克、艾萨克·巴贝尔、法捷耶夫、法国的马尔罗和阿拉贡、德国的厄恩斯特·托勒尔。但是，前景是阴云密布的：“法西斯焚书的烟雾从德国到达我们这儿……法西斯在巴黎的暴乱，防御同盟的粉碎……我们意识到战争逼近的威胁，”爱伦堡回忆道。②

和文学相比，音乐界的情况比较不稳定。作曲家们当中缺少一个能和马克西姆·高尔基相比的有力人物，没有一个人能把长期不和的派别拉在一起。格拉祖诺夫——革命初期曾经是众望所归的有力人物——居留巴黎，他老了而且生着病。普罗科菲耶夫在国外十五年以后最近才回到莫斯科，在一段时间里，他在他的祖

① 日丹诺夫：《文学、哲学和音乐论文集》（纽约，1950 年版）第 7—15 页。

② 爱伦堡：《回忆录，1921—1941》第 270、272、273 页。

国象一个陌生的人。阿萨菲耶夫由于他在现代派中的活动暂时受到连累。最糟的是，爱好音乐的卢那察尔斯基在1929年被调离了教育人民委员的职位。他的继承者是一个党的官员安德列·布勃诺夫，他和音乐没有丝毫联系。

1932年决议前夕，苏联作曲家们处在一种紧张的、不团结的和丧气的状态中。评论家们指出反映苏联现实的歌剧这一领域——一种被认为最重要的体裁——创作上的失败。转向"苏维埃主题"的尝试是笨拙和牵强的。传统主义作曲家们遭到忽视和冷遇，现代音乐协会已经无声无息地解散了，而无产阶级音乐协会(拉普姆)几乎没有遭到任何反对支配着音乐界。1932年初，谣传官方要采取某些行动了。4月23日七点钟，在教育人民委员部举行了一个重要会议。下面是一位目睹者的记述：

"有一种令人激动的气氛——所有莫斯科和列宁格勒的作曲家和音乐工作者都在这里汇集了。苏联文化中音乐创作艺术方面所有不同年岁和派别的人都有代表参加，从伊波利托夫-伊凡诺夫到无产阶级音协的领导人……集会的人们按照思想倾向和主张分成小组。在那里，谈话很拘谨。大家的严肃表情反映一个问题：将要发生什么？很显然，空气中有些不寻常的东西。或许是一次决定性的战役……讨论以布勃诺夫同志的发言开始，他论述了苏联音乐文化建设的一些问题；他指出在这方面的某些缺点。他要求坦率的讨论，彻底弄清问题……在场的人一个接一个地发言，非常猛烈地抨击了无产阶级音协。无产阶级音协的理论、创作和策略等方面的主张都遭到攻击。许多发言露出怨恨的情绪：从理论上的争论变为对前不久的宿怨的吵闹。情绪越来越激昂……很清楚，无产阶级音协的统治，限制了创造性工作的领域，引起了苏联音乐发展的不健康状况……4月24日，莫斯科的报纸发表了中央委员会的法令，宣布解散所有的无产阶级艺术协会……"①

[112]

① 《苏联音乐》1933年3月号第132页(英译文载斯洛尼姆斯基：《1900年以来的音乐》第347页)。

无疑地，这不是一个晚上作出的决定，而是一个经过充分准备的政治行动。公开的辩论并没有影响这个决定，可是，作为公众情绪的晴雨表，这场辩论是有益的：无产阶级音乐家们受到了判决。

无产阶级音协的撤消和一个新创作机构方案在作曲家们中间引起了一股联合的浪潮。最受鼓舞的是那些几年来感到受极端主义分子压制的院士和传统主义者。据报导，有一位作曲家嘲讽道："现在，我能够用 $\frac{3}{4}$ 拍子写音乐了"——暗示无产阶级音协曾坚持使用进行曲节奏，认为它最适合于无产阶级社会。赞同的声音来自象伊波利托夫-伊凡诺夫、瓦西连科、格里埃尔、米亚斯科夫斯基这样一些年老的、受高度尊敬的大师们。在列宁格勒，象沙波林、阿萨菲耶夫和肖斯塔科维奇这样一些观点不同的人物也发言表示赞同。事实上，对新决议的支持来自四面八方。曾经属于无产阶级的拉普姆——它现在名誉扫地了——或者是现代派阿斯姆的音乐家们都匆忙地放弃了他们的失败的事业，参加了党所宣告的联合。这时，"一百八十度大转变"已经成为继续生存所不可少的手法了。

按照1932年决议建立的作曲家和音乐学家的新协会，叫做苏维埃作曲家协会①。首先被组织起来的是莫斯科和列宁格勒等城市的音乐界，紧接着的是乌克兰、白俄罗斯、格鲁吉亚、亚美尼亚等全国性的协会。到了1940年，在大多数共和国和许多大城市中都有了作曲家协会。起先，全国范围的组织看来是相当松散的，直到1939年政府决定成立苏维埃作曲家协会的组织委员会(ORGKO-MITET)后，情况才有所改变。同文学领域的进展相比较，作曲家组织的进展是相当缓慢的；苏联作家们能够在1934年就召开他们〔113〕的第一次全国代表大会，而苏联作曲家们直到协会成立十六年以

① 1957年改称苏联作曲家协会。见(原书)第339—400，472页。

后的 1948，才举行全国性的会议。在人数上，作曲家协会总是小的：它的声望和影响不是基于数量而是在质量方面。被许可参加的只有极少数创作音乐的优秀分子：包括写音乐的人——作曲家，以及写"关于"音乐的人——音乐学家。后者的范围相当宽，包括评论家、理论家、历史学家、讲师和各种音乐题目的作者。把作曲家和评论家联合在一个单一的机构里是有道理的；目的是为了促进一种刺激创作的气氛。可是，实际的结果不是那么理想；作曲家不介意在创作上或者别的方面受到批评，而评论家每遇到与知名作曲家的作品有牵连时就不敢进行批评。不太重要的作曲家们，当他们的杰出的同事被报刊吹捧的时候，感到为人轻视而怨恨。1948年文化清洗时，鬱积的仇恨公开地发作了，当时"磕头评论家们"也受到了应得的公开惩罚。

当新成立的作曲家协会有了它自己的期刊《苏联音乐》时，它的地位得到了加强。《苏联音乐》在 1933 年作为双月刊问世，最初印刷 3,000 份，每期大约 150 页（当然没有任何广告）。第二年，《苏联音乐》改成月刊，现在，它已发行到 18,000 份。在战争的年代里，正常的出版工作受到干扰，便由几种年鉴来代替。当时作曲家协会主要负责期刊的内容（它由一个编辑委员会来管理），而文化部作为共同发起者挂名在最前头，以增加期刊的官方身份。

在创办《苏联音乐》的时候，非常需要有一种反映音乐实况的广阔范围的刊物。1930 年文化危机期间，大多数音乐期刊停止出版了；唯一幸存到 1932 年的是《无产阶级音乐家》，它是无产阶级一翼狂热的宗派的喉舌。

《苏联音乐》的编辑方针是建立在这种设想上的即 1932 年决议已经铲除了所有音乐界内部的派系主义。讨论是允许的，但是不允许有分歧；不能对党中央委员会下达的文化方针产生异议。

然而，在这样一种范围里，还是有着对音乐的理论、历史、美学和演奏进行热烈讨论的余地。有关于各种体裁问题——歌剧、交响乐 [114] ——的重要争论，有对新作品的分析、书刊评论，对新歌剧、舞剧、音乐会的批评专栏，与外宾的会见，国外书刊的摘译。《苏联音乐》每月的发行本是整个苏联音乐生活的一面生动的镜子；来自国外的报导(往往是很有党性的)成为苏联作曲家们与外部世界保持接触的唯一途径。《苏联音乐》除开反复登载政治上的训话外，还可称作一本优秀的音乐杂志；由于它企图包括这么多的内容，它就不能把充分的篇幅分配给较小的事件。为了填补这个空白，并且为了对音乐实况提供更为通俗的观察，在1957年创办了一种新的半月刊《音乐生活》。必须专门提一下这两种杂志的音乐增刊。有时候，它们发表好的短小的作品，但是刊登的大部分音乐作品都是平庸得令人啼笑皆非的政治性的群众歌曲或者爱国的进行曲。

《苏联音乐》1933年1月的第一篇社论，提出发展马列主义的音乐学是其主要任务；它也表示除了同左派的曲解马克思主义进行战斗外，还要同现代派的思想意识进行战斗。社论正确地认为，虽然，代表这些观点的组织(主要是现代派的阿斯姆和无产阶级的拉普姆)被解散了，但是这些团体先前的成员并没有放弃所有危险的思想。顺从或沉默变为继续生存的处方。阿萨菲耶夫，不久以前还是现代派一翼的指导人物，他把这种变化解释为“苏联作曲家在不断追求创作上的解答中政治觉悟提高的表现”。①

这种新的“创作上的解答”就是社会主义现实主义。音乐家们在1934年的历史性的作家大会前一年，就开始讨论这个概念。《苏联音乐》第一期刊登了评论家戈罗金斯基的一篇题为《关于音乐中的社会主义现实主义问题》的文章。把这个概念——本来是文学

① 《苏联音乐》1933年3月号第106—08页。

上的——解释成音乐上的说法，确实是个难题。作曲家协会提出了下列指导方针，这些方针弥补了它们在争论中不够明瞭的缺陷：

“苏联作曲家的主要注意力必须放在现实的胜利、进步的原则上，必须表现一切英雄的、光明的、美好的事物。这种做法可以显示出苏维埃人精神世界，而且，这种做法必须体现在充满美感和力量的音乐形象中。社会主义现实主义要求同否定人民的、代表当代资产阶级腐朽艺术的现代主义倾向进行不调和的斗争，同吹捧资产阶级现代文化的现象进行不调和的斗争。”①

〔115〕 被否定的“现代主义倾向”立即带上了形式主义的标签。这个名词用得太滥了，以致普罗科菲耶夫有一次嘲弄地说：“形式主义就是人民乍一开始听不懂的音乐。”② 虽然定义下得很不恰当，但社会主义现实主义和形式主义还是成为从三十年代初到现在苏联音乐美学界一直缠不清的两个对立的概念。

1932年决议是在苏联音乐处于危急状态时颁布的。无产阶级拉普姆所发起的一个罪恶运动，诋毁了音乐的现代主义，把它和“资产阶级的堕落”等同起来。上述运动强行取消了某些处于设计阶段中的现代作品，其中包括普罗科菲耶夫的舞剧《钢花跳跃》。全国的情绪与独特风格的试验不相适应。相反，人们都普遍地退却到玖瑰色的“现实主义”中去了。

结果，先进的作曲家转代保守的作曲家，保守的作曲家变为平庸的作曲家。青年作曲家力图成为不犯错误的作曲家，保守主义变成一种可爱的美德，而音乐的民族主义则趋于复兴。其实，音乐

① 《作曲家协会章程》，转引自B·什坦普雷斯、I·杨波尔斯基合编：《音乐百科辞典》（莫斯科，1966年第二版）条目“社会主义现实主义”。

② 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》（乔纳斯译）第278页。

只是反映了三十年代正在变化中的苏联精神面貌的普遍趋向。苏联领导人认识到世界革命计划已经失败——至少是暂时的失败——他们就变为坚定的民族主义者。爱国主义已不限于颂扬"革命的战果",而被扩大到包括俄罗斯过去的历史了。事实上,对于历史的整个概念和它的教训都被颠倒了。米哈依尔·波克罗夫斯基,直到他1932年逝世以前是苏联最重要的历史学家,他的观点被当作是对马克思主义的庸俗化和对俄罗斯历史的歪曲而被丢开。俄罗斯的光荣得到恢复,沙皇,包括彼得大帝和伊凡雷帝,都得到重新评价。在文学方面,这种新的态度产生了大量的历史小说和剧本。在音乐方面,这种气氛反映在一些叙事诗作品里,象尤里·沙波林的交响大合唱《在库里科夫战场上》,纪念1380年同蒙古人的战斗,还有象普罗科菲耶夫的清唱剧《亚历山大·涅夫斯基》,它描绘1242年日耳曼骑士的溃败。它原来是谢尔盖·爱森斯坦(1938年)导演的一部电影,普罗科菲耶夫为它配了激动人心的音乐。

三十年代内,人们也目睹苏联生活中出现了一种所谓"新的习俗"。在国内,类似维多利亚女王时代① 的道德标准再度流行,学校纪律恢复,许多"进步的"革新废除。1936年12月,隆重地通过了苏联宪法。在对外政策上,苏联恢复对美外交关系,加入了国际联盟,并同法国缔结同盟。甚至无神论运动好象也放松了:著名诗人杰米扬·别德内依为一首古老的混成曲《勇士》(鲍罗丁等人作曲)写了新的歌剧脚本。但是,当它于1936年10月在莫斯科演出时,因为别德内依忽略了俄罗斯在十世纪就改信基督教这一事实, 〔116〕

① 维多利亚,英国女王。维多利亚时代(1837—1901),英国资产阶级史学家所谓的英国史上的黄金时代,盛行陈腐伪善的道德标准和华丽藻饰的文艺风格。——译注

而不得不被撤销。

在这些情况下，苏联音乐进入一个安全的保守主义的平稳状态，是不令人惊奇的。有命题的交响曲、描写性的音诗和民间性的体裁，以及历史悠久的“强力五人”学派传统中的传统手法的使用，支配着这个领域。普罗科菲耶夫刚从国外回来，预见到这种倾向的含义，告诫作曲家们要防止冒头的乡土观念。他的预言引起强烈的反感，若干年以后，还经常受到批判。

在这种逃避到“乡土观念”的过程中，普罗科菲耶夫的地位特别有趣。从他 1933 年回到莫斯科定居以后，他面对一个音乐上的重新调整的困难问题。确实地，当他 1927 年访问苏联广泛地进行音乐会旅行、专门演出自己的作品时，他受到热情的欢迎。而当他 1929 年返回以及1932 年再次返回的时候，对他的接待显然是比较冷淡了，因为他当时表演的作品是比较有问题的。对他来说，了解这一点是困难的——或者是令他痛苦的，即他在国外从 1918 年到 1932 年期间所写的许多作品，不能使他的苏联同胞们得到深刻印象。①他们对辉煌的第三钢琴协奏曲、迷人的《古典交响曲》、选自《对三个桔子的爱情》的幽默的组曲，反应热烈。但是他们对诸如第二交响曲、第五钢琴协奏曲、序曲作品第四十二号或者四重奏作品第三十九号这样一些用比较严谨的风格写成的作品是冷淡和挑剔的。普罗科菲耶夫对于某些他认为是自己最好的音乐得不到理解和反应，显然感到困惑。1933 年他写道：“我不愿意苏联听众仅仅

---

① 一般认为普罗科菲耶夫在国外期间，仍然是一个苏联公民。不过，涅斯齐耶夫第一本关于普罗科菲耶夫的美国传记（1946 年，从未在俄国出版）声称：“普罗科菲耶夫在 1927 年抵达他的故国后所作的第一步，就是取得苏联公民身份”（《谢尔盖·普罗科菲耶夫，他的音乐生活》〔普罗科菲耶娃译，纽约，1946 年版〕第 103 页）。这证明普罗科菲耶夫在 1927 年以前一定获得了某些非苏联的旅行证件。在涅斯齐耶夫后来的普罗科菲耶夫的俄罗斯传记（1957 年）里，这一句话被删掉了。

根据选自《对三个桔子的爱情》的进行曲和选自《古典交响曲》的加沃特舞曲来对我评价。"[①]但是最终，他明白他只有作出某些让步。

普罗科菲耶夫的技巧如此之高，他能够写作"易接受的"音乐而不降低作品的质量。在他受芝加哥委托而写的歌剧《对三个桔子的爱情》中，他已经做到这一点，在作品里，考虑了"美国的趣味"。他准备也为苏联听众照此办理，正如他在1934年写的："在苏联，〔117〕音乐是写给以前很少或没有接触过音乐的几百万人民听的。现代苏联作曲家必须努力接近的，正是这种新的广大听众。"那时，他真诚地相信，这新的几百万人需要给予特殊的对待——一种"主要是旋律好听，用清晰而又有独创的语言写出的明快而严肃的音乐"类型。[②]在这类音乐中间，普罗科菲耶夫举出交响组曲《埃及之夜》和戏剧配乐《基热中尉》。但是到了1937年，他改换态度，变得相信，对新的听众不需要特别照顾了："群众要求伟大的音乐……他们的理解力远远超过某些作曲家所想象的……我认为努力去搞简单化是一种错误……"[③]

不管搞什么合理化措施，普罗科菲耶夫的某些新作还是受到冷遇。另外的新作甚至得不到出版和演出。例如，第五钢琴协奏曲，1932年12月作曲家介绍它时，莫斯科听众反映非常冷淡；甚至他的老朋友米亚斯科夫斯基也觉得其中两个乐章"不十分讨人喜欢"。交响歌曲，作品第五十七号，1934年在莫斯科的首次演出是一个失败；米亚斯科夫斯基回忆："在大厅里，简直只有三几下欢迎的掌声"。一种评论认为这个作品是"标志着个人主义衰退文化的没落的一种哀鸣"；它没有出版。使人感到痛心而失望的是纪念

---

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第99页。

② 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第99—100页。

③ 同上，第106页。

十月革命二十周年，为马克思、列宁和斯大林的语录谱曲的欢乐大合唱，作品第七十四号：它仍然没有得到演出①和出版。他的第一部苏联歌剧《谢苗·科特科》(1940年)，引起了争论，并且从上演节目中被撤掉了。在努力寻求一种广大听众能接受的音乐语言方面，他探索一种新的体裁，群众歌曲，结果还是湮没无闻。

但是，比这些失败更为重要的是仍有一些杰作给普罗科菲耶夫的声誉增添了新的光彩。只要提到《基热中尉》(1934年)、舞剧《罗密欧与朱丽叶》(1935—36年)、童话剧《彼得与狼》(1936年)、第二小提琴协奏曲(1935年)、电影配乐《亚历山大·涅夫斯基》(1939年)就可以了。大体上说，在普罗科菲耶夫三十年代的音乐语言中有着更大的热忱和更加自然的丰富表情。毫无疑问，这是他面向"新的"苏联听众的结果；接近人民的问题经常盘旋在他的脑际，正如他在1937年表示的："在我们国家，音乐已经成为广大人民群众的世袭财产。他们的艺术趣味和要求以惊人的速度在增长着。这是苏联作曲家在每个新作品中必须考虑的一件事情。"②

〔118〕 正是这种在祖国为了俄罗斯人民从事作曲的愿望，说明了他之所以决定在1933年定居莫斯科的部分原因。这个决定与其说是出于政治倾向，不如说是出于怀乡病，因为普罗科菲耶夫根本上是超政治的。那时，他处于一种创作危机：他在西方的生涯是不景气的，他的风格在现代音乐中不再被认为是"时髦"的。1933年他向一位法国评论家赛尔日·莫勒吐露："外国的空气不能给我灵感，因为我是俄罗斯人，没有什么事情比流亡生活对我更为有害了……我必须使自己再次投进我本国的气氛中去……我必须听俄罗

① 首次演出被推迟了三十年，于1966年举行。见(原书)第465—466页。

② 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第106页。

斯人说话，而且同我所爱的人民交谈。这将会给我那些我在此地所缺乏的东西，因为他们的歌曲就是我的歌曲……我怕要陷入学院气了。是的，我的朋友，我要回家去。”①

是俄罗斯向他招手，而不是苏维埃制度或马克思主义。他“在家里”度过的生命的最后二十年，并不是一帆风顺的：有失败，难堪的失望和不公正的非难。但是也有热烈的反应，真诚的赞美以及通过人民与山水、语言和传统激发出来的无形的丰富的灵感。在这里，他的音乐获得一种抒情的意境、深刻的人道主义的特性，这种特性形成了他与听众之间的新的联系。

普罗科菲耶夫的返回俄罗斯是苏联音乐发展中的里程碑。它比高尔基的回国更有意义，因为普罗科菲耶夫正在他创作力的顶点，而高尔基已在衰退之中。普罗科菲耶夫是讨人喜欢地坦率和直言不讳，那时他还不怕政治压力，愿意学习，同样也愿意评论。他对他在格拉祖诺夫身上看到的某些陈旧的俄罗斯传统主义，常常表示冷淡。有一次他指责他的老朋友米亚斯科夫斯基偶尔有“格拉祖诺夫特性”。当苏联音乐转向学院派、转向复旧时，当整个苏联文化方针再次被引向保守主义时，他对“学院派”的批评就不合时宜了。这引起了他与他的同事们之间的某些冲突，他们毫不犹豫地批评他有时“重陷”于——象术语所说的——太“现代化”或者“形式主义化”的风格。在这种情况下，他就被看做一个屡犯错误的人。

虽然普罗科菲耶夫先前没有教学经验，但在返回莫斯科以后不久，他同意在音乐学院教几个研究班的作曲学生。他从参加米亚斯科夫斯基和舍巴林的某些班级开始，在那里他遇到了两个出名的学生——哈恰图良和赫连尼科夫。哈恰图良回忆道：“普罗科菲

① 涅斯齐耶夫：《谢尔盖·普罗科菲耶夫》第241页。

耶夫的意见是友好的、明确的和抓住关键的";[1]而其他人回忆他是有些超然和倨傲的。可是,普罗科菲耶夫对教学不感兴趣:他是那么专注地沉浸在他自己的创作计划里,以致不愿意化费时间在任何同作曲没有直接关系的事情上。他甚至拒绝开独奏会演出他自己的作品,认为准备时间"将会牺牲掉他的半个钢琴奏鸣曲"。普罗科菲耶夫同莫斯科音乐学院的联系是不长的,但是他仍不断地对年轻人才的发展加以注意,总是愿意发表创造性的评论。

〔119〕

当时,作曲家协会开创了一种新式的"集体"工作。新的作品,通常只完成了一半,就在不公开的会议上向有关的作曲家和音乐学家、评论家演出。这种试听的办法是为了指导青年作曲家们(虽然有经验的名家也参加这类预演),主要是听听专业听众的反应。互相的批评经常是尖锐的和引起争论的,特别对一位年轻的作曲家来说,是不敢不注意这样一个著名的讨论会上的意见的。设立这个制度——一直保持到今天——是想有助于创作,但在实际上等于控制创作,用意是好的,但无奈是决定性的。硬要那些急于探索新路的青年天才们服从一致是特别困难的。作曲家协会的理事是应该提出指导和留神防范的,因而当1948年文化清洗时,全体理事被认为对作曲家们创作的失败负有责任……失败,在这里的意思就是偏离了社会主义现实主义的原则而使形式主义占了上风。

1934年发生了两起事件——最初,它们完全没有关联;可是发展到后来,变得古怪地纠缠在一起了。一件事是一部歌剧的出现,另一件事是一个政治家的横死。1月22日,肖斯塔科维奇的新歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》在列宁格勒胜利地举行了首次公演;它被欢呼为苏联文化的巨大成就。12月1日,列宁格勒共产

[1] 普罗科菲耶夫:《自传、文章、回忆录》第197页。

党的领导人谢尔盖·基洛夫，在他的办公室里被暗杀了。安德列·日丹诺夫——1934年作家大会上党的发言人——成为他的继承人。

这两起事件的相互影响，一直到两年后才完全暴露无遗：1936年，对肖斯塔科维奇及其现代主义音乐的恶毒攻击，迫使《马克白夫人》停演，并重新全面制定苏联音乐方针；同年，政治恐怖加强，导致大规模清洗。这一清洗渗透苏联生活中的每个社会阶层。音乐界被吓成这样，以至没有人敢大声为这位在三十岁就已经在音乐上享有大名的肖斯塔科维奇辩护。

[120] 肖斯塔科维奇在三十年代初期写的音乐是不能被列为完全属于相对立的任何一方的音乐理论的。现代主义者夸耀地提出他的讽刺歌剧《鼻子》、舞剧《螺丝钉》和《黄金时代》。无产阶级一翼承认他的交响曲《十月》和《五一》以及集体农庄舞剧《清澈的溪流》的艺术力量。传统主义者对他的悦耳的大提琴奏鸣曲感到欣慰。肖斯塔科维奇属于所有的人，而不属于任何人。他把列斯科夫的古典短篇小说《姆钦斯克县的马克白夫人》改编为一个具有社会批判色彩的心理的剧本，并为它配制了一种现代现实主义艺术风格的音乐，时而强烈，时而简拙，时而带有讽刺性，时而热情奔放，它表明了自己的独立精神。

苏联评论家们，在对歌剧的某些比较阴暗的方面深感遗憾的同时，仍然认为它正如1932年4月23日"历史性的政令"声称的那样：是"社会主义建设普遍胜利和党的正确方针的结果"。①这样一部歌剧"只有在最好的苏维埃文化传统的培育下的苏联作曲家才能写得出来"。肖斯塔科维奇因"扯掉了资产阶级社会的作曲家

① 《苏联音乐》1933年6月号，转引自杰拉尔德·亚拉伯罕：《八位苏联作曲家》第25页。

们的假面具，暴露了他们虚伪和撒谎的方式……"而得到称赞。[1]首次演出的指挥萨莫苏德用下列的话概括了当时的普遍心情："我明确认为《马克白夫人》是一部天才的作品，并且我相信后代将确认这一评价。谁都不得不感到骄傲，在苏联音乐舞台上产生的这一部歌剧，使资本主义世界可能完成的一切歌剧艺术都黯然失色。在这一点上，我们的文化也确实不仅已经赶上、而且超过了最先进的资本主义国家。"[2]

美国的评论家们马上接受这个挑战。他们把歌剧的每一个缺点归咎于共产主义。评论家兼作曲家弗吉尔·汤姆逊在他的《大都会歌剧院中的社会主义》一文中，描述了这样的反应："纽约的评论家们采取骑墙态度。事实上，他们所表示赞成的程度同他们所工作的各家报纸在政治上的左倾是相当协调的……"汤姆逊——他喜欢这部歌剧——接着又说："对有见识的人来说，在这么晚的时候还来反对社会主义艺术音调的粗制滥造实在比糊涂虫高明不了多少。"[3]然而，事实上，这个艺术怎么就是"社会主义"的呢？苏联人和弗吉尔·汤姆逊都提不出一个令人信服的论据。更接近真实的是杰拉尔德·亚伯拉罕所写的："最初，对社会主义现实主义是这样令人不了解，以至把《马克白夫人》是作为它的体现来接受的。"[4]

尽管如此，某些资产阶级评论家们对舞台上和乐池里所发生的惊人事件还是不满的。威廉·亨德尔逊在《纽约太阳报》上写道："在歌剧历史上，肖斯塔科维奇无疑是第一流的色情音乐的作

① 维克托·谢洛夫：《德·肖斯塔科维奇》第197页。

② 转引自《音乐季刊》(1942年10月)第28卷第4期斯洛尼姆斯基一文。

③ 《现代音乐》(1935年3、4月)第12卷第3期第123—26页(弗吉尔·汤姆逊)。

④ 杰拉尔德·亚拉伯罕：《八位苏联作曲家》第25页。

曲家。”他称《马克白夫人》为一部“卧室歌剧”，并且说：“在那些忠实描绘正在进行的事情的段落中，变得多么淫猥。如果这是音乐艺术，睡衣和垃圾也走时了”。① 亨德尔逊一定想到那为了伴奏诱惑场面的带挑动性的长号滑奏——就是一家美国杂志把它描绘为“色情的音响”效果的。它使纽约听众震惊和欣喜，虽然在列宁格勒它被删去了，《纽约时报》的奥林·唐斯写道：“它那最廉价和最显著的特色……赢得了最疯狂的喝采……”另外，唐斯对肖斯塔科维奇的总谱是十分挑剔的，他觉得它“编配薄弱，充满联想和明显而浮浅的技巧，几乎没有创见或者创造性的特质，配上共产主义色彩的脚本，苍白、夸张、幼稚、煽动人心……”（为什么是“共产主义的”，始终是个谜。）然而，唐斯承认作品的“极大成功”，并且把这一点归功于“作曲家的戏剧感”：“音乐，不论其本身内部有怎样不足之处，都很少不是加强舞台上的动作的。”但是“有些音乐的段落是不成熟和幼稚的”，他谴责肖斯塔科维奇“厚颜无耻和缺乏自我批评”。② 〔121〕

显然，莫斯科仔细地谈了纽约的评论。当霍华德·陶布曼代表《纽约时报》在1935年9月和苏联作曲家协会会员们③在莫斯科会晤时，他被告知《马克白夫人》是一部带有“动人的现实主义和讽刺性的辛辣的有意义的作品”；其中偶然出现的“过于成熟的自然主义”，被美国评论家们“误解”为庸俗了。④

指挥家阿图尔·罗岑斯基认为《马克白夫人》是“一部轰动一

① 《纽约太阳报》1935年2月9日。

② 《纽约时报》1935年2月6日，重刊于《奥林·唐斯论音乐》（纽约，1957年版）第197—201页。

③ 陶布曼会见的三位会员是作曲家维普里克、卡巴列夫斯基和音乐学家史涅尔松。他们指出1932年决议以后在音乐方面占优势的“民主主义倾向”。

④ 《纽约时报》1935年9月1日。

时的杰作，是过去二十五年中上演的当代音乐最重要的贡献之一”。[1]他主要负责《马克白夫人》在美国的演出，并指挥1935年1月31日在克利夫兰的首次公演和2月5日在纽约的演出。[2]

瑞士音乐学家R·阿洛埃斯·穆塞（青年时代他曾在圣彼得堡学习过俄罗斯音乐）在1934年6月“列宁格勒第一届音乐节”期间，听到了《马克白夫人》。穆塞写道，这音乐是有着“巨大的感情强度和无情的现实主义的……以难以相信的精力处理戏剧场面。这些场面充满热情，使人激动，它们以一种非凡的、丝毫不拖沓的步伐向前行进。音乐语言是如此有力和吸引人，音调是如此自然〔122〕和真实，以致给人的感受是无穷的迷乱。”穆塞承认，某些效果——就象许多苏联作品那样——是震耳欲聋的。但是，在这部歌剧里，具有“这样一种动作和运动感，这样强烈和动人的活力，某些东西是如此狂热和幻觉的，以致观众，甚至是最冷淡和最怀疑的观众，也感到喘不过气来，感到震动，几乎是违背他的意愿地被作曲家猛烈的、具有洞察力的语言所感动。”[3]

这一歌剧引起了国际上广泛的兴趣。在1935—36年演出这部作品的许多城市中有，斯德哥尔摩、布拉格、伦敦、卢布尔雅那、苏黎世、哥本哈根。在俄国，成功是巨大的：1936年在列宁格勒有过八十三场演出，在莫斯科有九十七场。1935年由国家出版社音乐部出版了印有俄文和英文唱词的钢琴谱。一切都显示出持久的成功。

1936年1月28日，决定性的打击来临了。那天，《真理报》在《纷乱代替音乐》[4]的标题下对肖斯塔科维奇的歌剧发表了猛烈的

---

① 转引自谢洛夫：《德·肖斯塔科维奇》第200页。

② 每幕前，有一个解说员介绍剧情。这些是半带表演的音乐会演出。

③ R·阿洛埃斯·穆塞：《现代音乐观察》（洛桑，1946年版）第219—39页。

④ 英译文载谢洛夫：《德·肖斯塔科维奇》第204—7页。另见斯洛尼姆斯基：《1900年以来的音乐》（纽约，1937年版）第402—03页。

抨击。一个星期以后(2月6日)发表了第二篇文章，这次是直接针对肖斯塔科维奇的新作，一部苏联题材的舞剧《清澈的溪流》的。两篇文章都未署名，这就给了它们官方政策的代言的身分。1948年才透露出来，它们是按照党的中央委员会的指示写的。究竟是斯大林本人给了这些指示，还是日丹诺夫是文章的实际作者，虽然广泛谣传，却是没法确定的。

当列宁不愿意被拉进艺术的争论中去时——他通常把这种事情委托给卢那察尔斯基——而斯大林是不懂得这种谦虚的。歌剧特别引起斯大林个人的兴趣。他那种要求洋洋大观的趣味，影响了苏联大剧院的表演风格，特别在古典的俄罗斯作品方面。根据斯大林的直接指示，格林卡的名作《为沙皇而献身》在1939年革命以后二十二年第一次重新上演，歌剧脚本作了修订并换了《伊凡·苏萨宁》的剧名。① 它的结尾改为对爱国主义的颂赞。音乐作了删节，适应这一新的构思：有人民群众，舞台上的马，穿上华丽的盔甲和法衣的武士和僧侣，高耸于克里姆林宫闪闪发光的白色围墙之上的金色的教堂圆屋顶。

关于现代苏联歌剧，斯大林也有他自己的想法。他列出了它 〔123〕 应有的基本属性——具有社会主义题材的歌剧脚本、强调民族语汇的现实主义音乐语言和代表新的社会主义时代的正面人物。这些准则是在1936年1月17日一次会议上向一群歌剧专家们提出来的。

就在那天晚上，斯大林——在莫洛托夫和教育人民委员布勃

① 实际上，格林卡最初把他的歌剧取名为《伊凡·苏萨宁》；1836年首演前，根据沙皇尼古拉一世的训谕改成《为沙皇而献身》。修订的歌剧脚本强调了苏萨宁对祖国的热爱，同时把他对君主的忠诚减到最低程度。更早曾经企图以1924年一个名为《锤子和镰刀》的全新剧本来配入格林卡的音乐，尝试完全失败。

诺夫陪同下——出席了青年作曲家伊凡·捷尔仁斯基根据米哈依尔·肖洛霍夫著名小说改编的歌剧《静静的顿河》的演出。斯大林觉得很满意，他的评论广泛地传开了。几天以后，斯大林观看了肖斯塔科维奇的《姆钦斯克县的马克白夫人》，对它感到厌恶。确实，没有什么东西能比肖斯塔科维奇以谋杀、贪婪和淫欲的情节为依据的爆发性心理剧，离开斯大林对现代苏联歌剧的田园诗般的概念再远的了——虽然列斯科夫笔下的女主角卡捷琳娜·伊兹迈洛娃已经改成一个较有同情心的人物。

《真理报》抨击肖斯塔科维奇两个方面：歌剧脚本因它的粗俗受到批评，舞剧则是由于思想意识上的"虚伪"。然而，最主要的，是对音乐的批评，因为这一批评超越了肖斯塔科维奇的特定事例，而谴责了一般的现代主义。

"从第一分钟起，听众就对一种人为的不谐和以及混乱的音流感到惊愕。旋律的断片、乐句的萌芽出现了——刚一出现又消失在轰隆声、轧砾声和尖叫声中……这种音乐是建立在否定歌剧的基础上的……它把'梅耶荷德派'①的最消极的特征变本加厉地搬到戏剧和音乐里面来。在这里，我们听到的是'左派'的喧嚣代替了自然的、人类的音乐……苏联音乐中这种倾向的危险性是很明显的。歌剧中左派畸变和绘画、诗歌、教学、科学中的左派畸变同一来源。小资产阶级的革新，导致脱离真正的艺术、真正的科学、真正的文学……一切都是粗糙的、原始的、庸俗的。音乐有时嘎嘎作声，有时轰轰地响，有时呻吟叹息，有时悸动喘息，为的是尽可能更自然地描写恋爱场面。而'恋爱'使全部歌剧中都沾上了最庸俗的气息。商人的双人床在布景中占了中心的地位。在这张床上解决了所有的'问题'……"

在一片辱骂声中，《马克白夫人》给赶出社会主义轨道。作

① 戏剧导演符谢沃洛德·梅耶荷德，曾与肖斯塔科维奇几次合作，虽然受到打击，1936年仍在工作。1939年他被逮捕，并死于1942年。

为意识形态上最后的一击，《真理报》说："《马克白夫人》在国外的观众中间获得了巨大的成功。他们赞美它，难道不就是因为这个歌剧的绝对脱离政治和十分纷乱吗？不正说明了它那痉挛的、喧嚣的、神经衰弱的音乐迎合了资产阶级反常的趣味这一个事实吗……？" [124]

表面上，《真理报》文章是仅仅针对肖斯塔科维奇的，但是它含有对肖斯塔科维奇的爱慕者和潜在的模仿者的充分的警告。当1932年决议被认为已经使所有的宗派主义沉寂下来的时候，音乐家们和评论家们中的现代主义者并没有真正消失——他们只是保持沉默而已。事实上，肖斯塔科维奇就是唯一的幸存者，在二十年代，他曾经是强有力的先锋派音乐门徒。罗斯拉维奇和莫索洛夫已被弄得缄默了，米亚斯科夫斯基和谢尔巴切夫已成为中间道路的作曲家，克尼培尔和杰舍沃夫已转向现实主义音乐。当时，只有普罗科菲耶夫可以被说成是"先进的"苏联作曲家——而他是了解那种隐蔽着的威胁的，正象以后在紧张的1948年他承认过那样。①

《真理报》文章被整个音乐界解释为一种及时的警告。作曲家协会的所有分会立即召集会议，开始讨论，发表声明，并大体上指明了苏联音乐的前途。列宁格勒和莫斯科的讨论记录稿，发表在《苏联音乐》期刊上，② 成了可悲的读物。很少有人起来发言同情或者保卫肖斯塔科维奇，每个人都不得不考虑到他自己的前程、牵连和安全。在苏联的这个时候不比寻常——清洗在进行中——同事们和朋友们这种孤立肖斯塔科维奇的态度，是可以原谅的，或者至少是可以解释的。肖斯塔科维奇的作品从节目单中被取消了；

① 见(原书)第232—233页。

② 《苏联音乐》1936年。莫斯科的讨论记录稿载3月号，列宁格勒的讨论记录稿载5月号。

指挥和独奏独唱家们很快地做出了调整。可是，在《真理报》的恶骂中还有一句话透露了某些宽大的意思；在列举了作曲家的“错误”以后，它说：“这一切完全不是由于缺乏才能，不是由于不善于表现朴素有力的感情。”不是肖斯塔科维奇的才能，而是他的“形式主义”倾向受到了谴责。因此，讨论的时候，作曲家克尼培尔的发言是保险的，他说：“决不能够把肖斯塔科维奇从苏联音乐的名册上勾掉。决不允许对他盖棺论定。我们必须帮助他使他振作起来。”阿萨菲耶夫和捷尔仁斯基也以同样的心情，告诫要防止从苏联作曲家们的前列把肖斯塔科维奇开除出去。肖斯塔科维奇以前在音乐学院的作曲老师什坦伯格教授的话是令人相当伤感的：

“肖斯塔科维奇出的事就是我自己的事，我不能对我的学生在他创作工〔125〕作中的体验漠不关心……肖斯塔科维奇的‘新’倾向最极端的表现是作品第十三号《箴言》(1927)。当时他拿给我看，我告诉他我完全不明白它们，它们同我是格格不入的。从那以后，他就不到我这儿来了……”①

每个人都期待阿萨菲耶夫发表些意见，大家都知道，他是二十年代苏联现代主义者的精神领袖，是写过关于斯特拉文斯基一书和写关于现代音乐的各种文章的作者。阿萨菲耶夫没有参加讨论；而是特许他作书面回答，他的回答——题为《令人激动的问题》——当作讨论的副件刊登在同一期的《苏联音乐》中；因此它也成为记录的一部分。阿萨菲耶夫的检讨写得很巧妙。他承认过去判断的错误，两件事情促使他脱离错误——他对穆索尔斯基的深入研究② 以及他参与和最后退出艾尔本·贝尔格的《沃采克》的编

① 同上，1936年5月号，第38－39页，另见(原书)第79－80页。

② 阿萨菲耶夫与保罗·拉姆，同为穆索尔斯基模范版的编辑。

写工作。[1]他最后的一句话是相当无力的："肖斯塔科维奇同其他许多作曲家的语言和创作方法的改进问题，简言之，是苏联音乐的发展问题，这在《真理报》及时的文章中阐述得很出色了。"[2]

当然，这是一个机敏的过于简化的发言。可是，绝对不可认为阿萨非耶夫的立场是明显的投降。暂时，他表现了不迷恋于现代主义和"西方风格"的迹象。1929年，他警告要提防斯特拉文斯基后期音乐的"无根基性"。1930年，他写了一篇短论："西方音乐学的危机"。但早在1924年发表的他那著名的呼吁："作曲家们，快干！"揭示了他内心的两面性：对新奇音乐的热烈的兴趣，和对反映人民的音乐的同样热烈的信念。尽管如此，他还是被无产阶级报刊《音乐与十月》贴上了"一贯的形式主义者"的标签。在1929—32年期间，他越来越多地受到——特别是无产阶级音乐集团——对他的攻击和误解，于是他气馁地退下去了。1930年4月15日他写信给他的老朋友、作曲家米亚斯科夫斯基说："我不能工作。什么也做不成。我的工作原是用音乐感染自己，然后用一种方法写下来，去感染别人……我对音乐学或评论，没有另外的概念。现〔126〕在，唉，谁都不能这样写了。所以，我变得不愉快了。"在他对音乐学"全面突变"的情况下，他转向他最初的爱好——作曲，在这方面，他的风格完全是传统式的。他的舞剧《巴黎的火焰》(1932)和《泪泉》(1934)非常成功。

这样，在1936年围绕着肖斯塔科维奇和形式主义展开音乐上的争论的时候，阿萨非耶夫的身份是一个成功的舞剧作曲家，是社会主义现实主义思想体系所完全接受的作曲家。因此，他的文章

---

① 1927年，阿萨非耶夫结合《沃采克》在列宁格勒的首演，写了关于这个作品的若干文章。他也是题名《艾尔本·贝尔格的沃采克》的小册子的编辑之一。

② 《苏联音乐》1936年5月号第38—39页。重刊于阿萨非耶夫：《选集》第5卷第116—119页。

与其说是答辩，不如说是自愿的自我批评。他的问题是许多俄国知识分子的问题——在不可抗拒的压力面前，企图调整他们内心的转变方向。《沃采克》向阿萨菲耶夫揭示了“在无人性的资本主义文化支配下，对人类痛苦的麻木不仁”；他开始意识到“西欧音乐界小资产阶级知识分子在日益增长的法西斯主义面前的无能为力”。《沃采克》以后——阿萨菲耶夫这样解释——从苏联现实来看，从群众创造新世界的观点来看，在现代性问题上的一切探讨，就都变得没有意义了。

还需要说明的是阿萨菲耶夫早先对《马克白夫人》的称赞。在这一点上，他简单地说是他被肖斯塔科维奇光辉的才能蒙蔽了：“天才的特性”的幻影掩盖了表现语言的性质。对肖斯塔科维奇的风格，他承认有某些保留：一种犬儒主义、粗糙的自然主义、辱骂式的嘲弄的倾向，这种倾向本来同他的“莫扎特式的”青春气息是不调和的。但是，这种消极的方面，在《鼻子》中是明显的，而在《马克白夫人》中差不多已被克服了。阿萨菲耶夫告诫道：“我们一定要保护肖斯塔科维奇的特殊的才能。”这里，他引用了列宁为保护诗人杰米扬·别德内依所说的话：“如果你没能引导、帮助一个有才能的同事……你将是有罪的，一种很大的罪……”[1]

总的说来，阿萨菲耶夫的论文是辩证的杰作。没有过份的屈服，他就使自己从易受攻击的位置中解脱出来了；这是一种体面的退却。它也鼓励了其他人采取同样的步调；如果“大师”能够用一千五百个精选的字为他全部的过去开脱，那么，其他人，当他们的工作、他们的前程、或者他们的自由濒于危险的时候，就不必感到任何不安，急于表示改正和检讨。不过，从苏联音乐历史的角度看，阿萨菲耶夫的发言不只是一个人的检讨：它意味着一个时代的

① 见(原书)第42页。

结束。

当阿萨菲耶夫的“表态书”救了他，使他不至于陷进围绕肖斯塔科维奇和现代主义展开的激烈争论中的时候，三位年轻的评论家——被称作列宁格勒的“好斗的形式主义者小组”——不得不在 〔127〕 复仇心切的同事们的口头攻击面前首当其冲。他们是米哈依尔·德鲁斯金、亚历山大·拉宾诺维奇和伊凡·索列金斯基。三个人都是阿萨菲耶夫最出色的弟子，由于他们不甘愿立即放弃己见，只有增加了责难者们的愤怒。最终，他们屈服于压力，做了必然的“认错”。

当时，索列金斯基是小组最重要的成员。1924年，他以文学和艺术评论家开始他的事业，1929年进入列宁格勒爱乐乐团理事会。大约在那个时候，他同肖斯塔科维奇建立了亲密的友谊。他们两人共同赞赏马勒的音乐，索列金斯基也许曾在现代主义的方向上影响过肖斯塔科维奇。1934年，索列金斯基写了一篇关于阿诺德·勋贝格的很有见解的研究论文——在俄国，这或许是对那位被苏联诅咒的伟大的现代主义者最后的表示赞许的记载。

1936年，索列金斯基被打上了形式主义“歌颂者”的印记。最初，他产生了失败主义的情绪，想要暂时放弃音乐领域重新考虑自己的处境。过后，他解释说，这是由于他“不愿意撒谎，因为我还没有能看到我的朝着新方向的出路”。可是经再三考虑，他决定打消这一念头。在一篇冗长的声明里，他承认这个决定是由阿萨菲耶夫采取的态度所促使的：“昨天，我终于听到阿萨菲耶夫透彻的、清楚的声明。我个人，象所有在列宁格勒从事研究的音乐学家一样，把自己看作是他的学生。他的沉默使我感到非常混乱。特别是，我被他关于斯特拉文斯基的著作中含糊的评价弄得困惑了。阿萨菲耶夫对自己的状况的清晰无误的澄清，鼓励我明确地大胆地说

话，有信心地反对我自己和我以前的错误。”①

在他的检讨里，可以看出，索列金斯基关心为他自己辩护胜过为肖斯塔科维奇辩护。他指出他不喜欢肖斯塔科维奇的《鼻子》，也不喜欢厄恩斯特·克舍涅克枯燥无味的计算。但是他承认他屈服于贝尔格《沃采克》的激情主义。他也承认他“忽略”了这样一个事实，即在《沃采克》(玛利亚与少校)中的“兽欲”被肖斯塔科维奇“转用”到《马克白夫人》(卡捷琳娜与谢尔盖)中去了。索列金斯基以一种显著到滑稽程度的谄媚来结束他的声明：他表示要学习格鲁吉亚的语言和民谣——而格鲁吉亚刚好是斯大林的故乡。

尽管人们对索列金斯基表现了普遍的敌意，他的事业看来简直没受到影响。他继续在爱乐乐团供职。另外，他被邀请参加列〔128〕宁格勒音乐学院和戏剧与音乐研究所。索列金斯基是一个卓越的讲学家，他的出版的作品数量不多，但很重要。他在语言学和戏剧艺术方面深厚的根底，使他能够在广泛的范围里，围绕着艺术的内部联系来讨论音乐。索列金斯基于1944年四十一岁时死在新西伯利亚。肖斯塔科维奇把他的钢琴三重奏，作品第六十七号，奉献给他的朋友，以作纪念。

亚历山大·拉宾诺维奇的事业也由于1943年四十三岁时过早的逝世而终止了。他对马勒、理查·施特劳斯和斯特拉文斯基的音乐的特殊兴趣，使他在严峻的1936年遭到攻击。他的防御性的声明没有使《苏联音乐》期刊的编辑们满意，他们指出他的思想是荒谬的。这特别是指拉宾诺维奇的一种理论，认为：有两种样式的形式主义——“保守的”形式主义和“革新的”形式主义，而后者被宣称是“更加危险”的。在拉宾诺维奇为数不多的出版了的作品中，最重要的是一个小薄本《格林卡以前的俄罗斯歌剧》，它被看作

① 《苏联音乐》1936年5月号(列宁格勒的讨论)第40—45页。

是在这一领域中的最早著作；于1948年作者死后出版。

“形式主义者三人小组”中最年轻的米哈依尔·德鲁斯金，在被培养为钢琴家时，表现出对现代演奏曲目的偏爱。1928年二十三岁时，他出版了第一本值得注意的书《新的钢琴音乐》，他的老师阿萨菲耶夫为它写了序言。德鲁斯金的某些陈述一定使得有传统思想的人吃惊：例如，他把勋贝格的作品第二十五号描写为“最高技巧的典范，具有约·塞·巴赫最优秀的复调成就的水平。”他也热情地肯定兴德米特和斯特拉文斯基的钢琴音乐。把后者的《拉格泰姆钢琴音乐》称作“钢琴文献的转折点”和“现代节奏的福音”。① 德鲁斯金写的关于《彼得鲁什卡》的小册子，出版于1935年——当时斯特拉文斯基已经受到苏联人攻击了——内容还是在颂扬，虽然是较有节制的。对于1936年的政治迫害者们来说，德鲁斯金是一个很好的靶子，但是他巧妙地保卫了自己。今天，德鲁斯金在苏联音乐学界是一个长者的形象，他是列宁格勒音乐学院音乐史教授，是西方音乐以及俄国革命歌曲的权威。他没有失去他对现代音乐的兴趣；1962年，传说他在写一本关于安东·威柏恩的传记。

在作曲家协会争论期间，牵涉到其他几位音乐家的名字——有作曲家莫索洛夫、波波夫和李金斯基。然而，1936年争论的压倒一切的问题并不是任何个人作曲家的命运问题，而是现代主义音乐和它在苏联音乐中的地位问题。确实，对现代主义从来没有任何直接的批评：它经常被说成是“形式主义”，而按照苏联的用法，现代主义和形式主义不是同义字。苏联评论家们经常强调社会主义现实主义的“现代”音乐样板的“进步”性，以此对照沉迷于现代主义的西方流派的堕落。形式主义——正式的定义是“形式与内 [129]

① 米哈依尔·德鲁斯金：《现代钢琴音乐》（列宁格勒，1928年版）第88—90页。

容脱离"——是一个被慎重使用的字眼，就象人们在权威性的苏联百科全书中读到的那样："形式主义绝对不可同个性化的、新颖的创造性，同内容形式一致的真正的革新混淆起来，那些是构成有价值的现实主义艺术所不可缺少的特性。"①

1932年决议把形式主义看作是一个不再存在的问题，它把全部重点针对了无产阶级宗派主义。确实，在1929——32年中，无产阶级音协的反现代主义的运动曾经击溃了先进的音乐力量。但是形式主义的问题在暗中郁结着。1934年，《苏联音乐》杂志发表了一篇文章《反对音乐中的形式主义》，文章把李金斯基的所谓形式主义的作品作为借口批判音乐中所有不必要的复杂性。作者是评论家奥斯特列索夫，与此相矛盾的是，1936年，他因为曾称赞过《马克白夫人》而陷于被动地位。

《真理报》1936年反肖斯塔科维奇的文章《纷乱代替音乐》具有深远的含义：它不仅是对音乐提出警告，也是对文学和其他的艺术提出警告。可是，使《真理报》痛感意外的是，其他报刊没有立即加入这个运动。三个星期以后，《真理报》出现了某些带刺的评论："我们惊异地注意到，《文学报》把《真理报》的社论看作是与文学无关的事情，甚至不感兴趣。这张报纸没有刊登一个评论性的字眼……也有其他报纸处于同样的自我感觉良好的无知之中。《消息报》保持沉默。通常精力充沛的《共青团真理报》按兵不动。难道这些报纸真可能是没什么要说的吗？"②

终于，各种艺术都被弄得一致起来了。在视觉艺术方面，我们目睹一种强调表现现实主义的学院气又阴沉地出现了。在戏剧方

① 什坦普雷斯和杨波尔斯基合编：《音乐百科辞典》条目"形式主义"。

② 《真理报》1936年2月13日。转引自谢洛夫：《德·肖斯塔科维奇》第218页。

面，梅耶荷德和亚历山大·泰伊罗夫的实验主义受到攻击，他们的剧院很快关闭了。文学方面，拍马奉承成了机会主义作家们惯用的手法。阿历克谢·托尔斯泰，一个有才干的作家，据画家阿年科夫报导，他这样说："我不过是一个犬儒主义者……我是一个想要活着的普通凡人……我根本不管那一套；需要什么我就写什么。如果他（斯大林）要想使伊凡雷帝和拉斯普丁复位，而且使他们变成有学问的马克思主义者，我无所谓。"①

但是成为国际重要新闻的是音乐艺术。肖斯塔科维奇变成了一个试验性实例——"共产党的极权主义在艺术中的第一个鲜明例证"。②

1936年的批评对肖斯塔科维奇的创作发展上的效果是什么呢？这个问题曾被苏联和西方的作者们反复讨论过。一般地说，苏联人认为肖斯塔科维奇从公开批评中获得益处，而西方的评论家们觉得他的才能遭到了永久的损害，而且正在他的才能自然发展的敏感时刻受到了阻碍。近来，双方都已从他们极端的立场上撤退了。自从1963年苏联恢复演出《马克白夫人》，肖斯塔科维奇的歌剧就已被宣布为无疑的杰作，而《真理报》最初的许多批评也就作废了。在西方阵营，英国音乐杂志《速度》（1966年）上的一篇文章认为，肖斯塔科维奇的音乐语言在1936年被严惩以后，受到了有益的清理。这些发现都是根据对他1935——36年的第四交响曲和1937年的第五交响曲所作的分析对比所作出的。这两首作品都非常重要；《第四》被作曲家在1936年首演前收回了，《第五》是"对公正的批评的创造性的回答"。据英国《速度》的评论家认为，这首"忏悔性"的作品，是"为了弥补那首作品（即《第四》）的，比起前一 〔130〕

① 转引自《泰晤士报文学增刊》（伦敦）1967年4月13日。

② 杰拉尔德·亚拉伯罕：《地平线》（1942年9月）第6卷第33期第243页。

首的“过分”，它有着更加令人信服、更加深刻的创造力”。①

肖斯塔科维奇需要“忏悔”到什么程度呢？把他描绘成受到一种有害的制度的压迫的一个被误解的叛逆者，那是错误的。即使在他陷入现代主义到了顶点的时候——1927 到 1931 年前后——他从没想到对马克思列宁主义提出异议。在 1931 年 12 月应《纽约时报》要求的一次会见中，他说明白了这一点：

“没有思想就不会有音乐……我们，作为革命者，对音乐有不同的理解。列宁本人说：‘音乐是团结广大人民群众的一种手段’。音乐或许不是群众的领导者，然而，它肯定是一种组织的力量！因为音乐具有一种激起特殊的情感的能力……即使是交响乐形式，它似乎是比任何其他形式更加脱离文学成分的，可以说它对政治也是有关系的……音乐的目的不再是它自己，而是斗争中有生命力的武器。由于这一点，苏联音乐大概将沿着不同于世界上已经知道的任何路线发展下去。”②

这一点是重要的，肖斯塔科维奇从来不装作是一个“象牙塔”的艺术家，也不装作是一个被误解的未来派。他非常需要同他的听众、同他的演奏者保持联系，没有比与外界可能发生的疏远更使他害怕的了。这一点可以解释他的对官方批评的明显的顺从。1931 年，他说：“我认为每一个使自己孤立于世界的艺术家是注定〔131〕要完蛋的。我觉得这是难以置信的：一个艺术家竟要远离人民把自己关闭起来，而到头来，人民就是他的听众。我认为，一个艺术家应该为尽可能多的人民服务。我经常努力使自己的意思尽可能广泛地被人理解，如果我做不到这一点，我认为这是我自己的过错。”③

① 《速度》（伦敦）1966 年秋季第 1 页。蒂姆·索斯特《肖斯塔科维奇在十字路口》一文载第 2—9 页。

② 《纽约时报》1931 年 12 月 20 日（罗斯·李：《肖斯塔科维奇》）。

③ 同上。

早在 1931 年，肖斯塔科维奇认为他的某些旧作有点“过时”，照俄国人的意思说，就是革命调子太高了。他描述他的某些早期观点是“左倾幼稚病”。从这种观点出发，他称他的《十月》交响曲(第二，1927)是“不完全成功的”。无疑地，阿萨菲耶夫是对的，他说作于 1930——32 年的《马克白夫人》表示肖斯塔科维奇走向一条离开他早期现代主义怪癖的音乐道路。《真理报》对肖斯塔科维奇的全部攻击，回顾起来，显得是愚昧的，不实的，不合时宜地错误。可是，也应该容许另一种见解，例如《速度》的编辑所说的:“……被音乐中的喧嚣的残忍性和恶意讽刺的‘客观性’(指《马克白夫人》)所一度引起的道义上的愤慨和谴责，即使不说是可以宽容的，也是可以理解的，也可以感觉到人们想要求一种更深刻的感情的注入……虽然这也是事实，第四交响曲几乎到处都迸发出感情……。”这位编辑还说，肖斯塔科维奇的经历是那样一种类型:“敢作敢为的年轻人，突然被疑惧所挫折而清醒起来”，虽然他的疑惧是来自“强加于他的一种音乐之外的批评”。①

显然，从“讥讽”发展到“感情的注入”，发生在肖斯塔科维奇身上，是当然的事情，因为他写《第四》是在 1935—1936 年《真理报》攻击的前后，《第四》与《马克白夫人》相隔有三、四年，在此期间没有外界的刺激。取消第四交响曲预定演出的决定，不是自发的行动。这部交响曲是由列宁格勒爱乐乐团在德国指挥弗里茨·斯蒂德里的领导下排练的，他是一个对肖斯塔科维奇怀有好感的人。在作曲家面前进行了十次排练，乐队和各方面的听众的反应使作曲家明显地感到气馁，他决定取消首次公演。他一定已经本能地感到在他一生中正处于紧要关头，第四交响曲不是所期待于他的那种作品。人们期待和要求的不是骚乱、纠缠的作品，而是清澈、

① 《速度》1966 年秋季。

明确的作品。就这样，第四交响曲的总谱被搁置了二十五年。[①] 肖斯塔科维奇并不屈服，他倾其全力于一部新的交响曲，第五交响〔132〕曲，它在 1937 年 11 月 21 日第一次演奏，受到了胜利的欢呼。它重新确立了肖斯塔科维奇在同时代人中间的最高地位——这次成功是一个充分的证明——并且给他带来了世界性的赞誉，虽然有某些错综复杂的保留意见。以后几年使肖斯塔科维奇的名声更有光彩；第一弦乐四重奏，第六交响曲，各种电影配乐，特别是钢琴五重奏，作品第五十七号(1940)，给他带来了斯大林奖金。他已经恢复到他原来的地位，并且一直保持着它到 1948 年第二次风暴的爆发。

倘从音乐上的论战转向苏联音乐生活的正面概况，必须提到 1936 年推广的民族艺术"会演旬"。那是为期十天的音乐节，每个音乐节安排给一个苏维埃共和国的各种艺术(歌剧和舞剧，专业的和民间的音乐)以及乐队、作曲家和演奏家。同演奏艺术并举的是绘画和雕刻展览。主要的"会演旬"是在莫斯科举行，虽然其他大城市也筹办同样的活动。从 1936 年到 1941 年，出现了十次节期，显示了乌克兰、哈萨克斯坦、格鲁吉亚、乌兹别克斯坦、阿塞拜疆、吉尔吉斯、亚美尼亚、白俄罗斯、布略特蒙古和塔吉克斯坦的艺术。由于战争和战后形势，中断了十年以后的"会演旬"于 1951 年以更大的规模重新开始。除了演奏和视觉艺术以外，还包括了文学。

不用说，"会演旬"除了为艺术服务外，还为政治服务。它们表明共产党对强调文化自治——在同一个社会主义社会中，发展各

① 人们可以在肖斯塔科维奇第四交响曲延迟二十五年和肖洛霍夫的小说《被开垦的处女地》第二卷延迟出版这两者中间作一比较；小说第一卷于 1932 年问世，第二卷实际上是准备在 1936 年出版，但二十五年期间没有出版。肖斯塔科维奇的第四交响曲举行首次公演是在 1961 年 12 月 30 日。

个民族的文化——这一民族方针的成功。

艺术上，“会演旬”对于来宾和莫斯科人都是非常有价值的。首都的老练观众的评价，对外来的演出集体来说是一种挑战，而莫斯科的特权阶级对于有机会获得关于地方上文化风土的第一手资料表示欢迎。在发展民族文化中，地方派系之间有无法避免的摩擦：所谓的地方资产阶级民族主义者们反抗俄罗斯影响，并且宁愿保持被俄罗斯人加以贬称的“民族古风主义”。有些地区的古老音乐传统有保持的价值，例如乌克兰、格鲁吉亚、阿塞拜疆和亚美尼亚。但是也有的地区，在苏维埃时代以前，没有书面的音乐记录，所依赖的只是口耳相传。受过训练的作曲家们被送到这些地区来〔133〕教音乐记谱和乐理，那儿经常发生争论：到底要保留到什么程度，154 使其现代化到什么程度。在过程中，某些古老的传统无疑是被丢失或被歪曲了；弄出来的通常不得不是一个折衷的产物。俄罗斯作曲家们和学者们以真正的努力来保护民间风俗，保护歌唱和演奏民间乐器的民族传统。一到本地的音乐家们可以负起文化的领导责任时，他们就接任。一定程度的俄罗斯化是不可避免的，特别是因为苏联所有的音乐院校都必须服从统一的课程。俄罗斯作曲家在苏联边远地区有计划地从事工作和教学的有格里埃尔、瓦西连科、弗拉索夫、费列、罗斯拉维奇和伊波利托夫-伊凡诺夫。

除了这些民族的“会演旬”以外，还有苏联音乐“全联盟”的音乐节，它持续两个月的时间来检阅音乐成就。第一届音乐节，在1937年为庆祝革命二十周年于莫斯科、列宁格勒、基辅和第比利斯举行。第二届，在1938年举行，就扩大到三十个城市，约有六百个音乐会。音乐会强调共和国之间演奏人员的相互交换。第三和第四届音乐节，于1939年和1940年在纯粹的国家级规模上举行，每个苏联城市中心都有音乐会。

当“会演旬”和音乐节主要侧重于专业的表演家时，为业余的音乐家们则设立了音乐竞赛会。第一届这样的竞赛会于1927年6月13日在列宁格勒举行，当时有五千名业余的音乐家汇集在共产主义青年体育场。有一个二千人的合唱团，许多乐队和民间乐器合奏。在革命早期，为门外汉创造搞音乐的机会曾经是一种首要的事情，特别在列宁格勒有许多机构专门搞群众歌咏、民间乐器演奏和类似的活动。随着每年竞赛会的举行，参加的人数不断增长（一直增长到十万），音乐节目也愈益高度复杂化（包括有格里埃尔、肖斯塔科维奇、克尼培尔、捷尔仁斯基的作品）。在1936年第十次竞赛会以后，活动暂时停止了。下一次的竞赛会，原定于1941年，由于第二次世界大战爆发而被取消。

其他城市仿效列宁格勒。莫斯科在1930年成立一个全联盟的民族戏剧竞赛会，在1932年又成立一个为业余艺术家们的竞赛会。第一届全乌克兰的竞赛会于1931年在哈尔科夫举行，从国外来的评论观察员们，对于非专业者汇集表演的这种自发的、自然的力量印象很深。当法国革命时，曾经见到过这样的音乐集会的统一力量，当时，实际上是整个巴黎居民常常在练兵场集合，去参加革命的庆典。

〔134〕

1933年美苏外交关系的建立解除了艺术交往方面的隔阂。事实上，音乐上的接触从来就没有完全被切断过；象《现代音乐》这样的期刊就定期发表过它的驻莫斯科记者、评论家维克托·贝里亚耶夫和其他人写的关于苏联音乐的报导。1935年，《纽约时报》派了一个特派记者霍华德·陶布曼到苏联首都去，他对音乐情况的友好考察发表在那年8、9月的三篇主要文章里。但是，苏联人民对美国音乐的动态，却知道得不多。1934年7月，这一空白给

填上了，当时《苏联音乐》发表了美国作曲家亨利·考埃尔的一篇重要文章《美国的音乐》。可想而知，美国的报导强调了左翼组织的活动，就象在艾利·西格迈斯特的文章论纽约的"作曲家集体"中那样。① 莫斯科评论家史涅尔松开始定期发表关于美国音乐的简况，通常是以美国杂志上的材料为依据的。在这样的报告里，强调的是美国音乐的黑暗面，以此与苏联艺术天堂般的情况形成对照。但是不论是好是歹，反正这是对西方音乐情况有浓厚的兴趣，《苏联音乐》杂志给予相当大的篇幅来报导国外的情况。

二十世纪三十年代带来苏联演奏家新的成就：他们实际上在每一次国际音乐比赛中赢得胜利。在华沙的维尼亚夫斯基和肖邦比赛会，在维也纳的钢琴家集会，在布鲁塞尔的伊萨伊奖比赛会——苏联演奏家到处都列于决赛选手之中。获奖的钢琴家有列夫·奥波林、亚科夫·弗里耶尔、埃米尔·吉列尔斯和亚科夫·查克，而大卫·奥依斯特拉赫在小提琴界占支配地位。新的指挥通过国内的比赛涌现出来了，特别是1938年——叶甫根尼·姆拉文斯基、梅里克-帕沙耶夫、拉赫林、伊凡诺夫，他们都达到了最高的地位。甚至弦乐四重奏也为得奖参加竞争。1938年，亚美尼亚的科米塔斯四重奏团和苏联大剧院的四重奏团分享了头奖。

苏联艺术家们很早就被教育要有竞争性，有在不利条件下表演的能力。被派往国外参加比赛的人们象参加奥林匹克比赛的小队一样地接受训练，经过试验演出选拔人才，并且在技术上和心理上都得到准备。结果是惊人的，很少有哪一次音乐比赛，年轻的苏联音乐家们是不被列在最高得奖者之中的。

---

① 《苏联音乐》1935年6月号。另见西格迈斯特：《我的创作道路》，载《苏联音乐》1934年11月号，以及作为《苏联音乐》1934年7月号附页发表的科普兰的歌曲《进入街道，五一节》（艾尔弗雷德·海斯作词）。

[135] 虽然苏联的演奏家们在国外很有名气，苏联音乐却并不那么容易被接受。当然，普罗科菲耶夫，在他获得"苏维埃"作曲家的称号之前就已出名，他的名望没有减退。在他1933年返回莫斯科以后写的作品——特别是选自《基热中尉》、《罗密欧和朱丽叶》的组曲，第二小提琴协奏曲，《彼得与狼》——得到热烈欢迎和广泛演奏。他继续在西欧和美国进行巡回演出，最后一次是在1938年，他本人的出现激起了人们对他的音乐的兴趣。

米亚斯科夫斯基在二十年代曾被认为是苏联作曲家中一位最重要的人物，但后来在西方他失去了他的某些吸引力，他的作品很少上演。尤里·沙彼林的交响曲，1935年在伦敦演出，被认为是乏味而令人失望的。据杰拉尔德·亚伯拉罕说："……当发现'革命的'俄罗斯会产生这样远离革命的音乐时，有一种幻想破灭了的奇怪感觉。"①

在年轻的作曲家中间，肖斯塔科维奇是公认的领导人。虽然他在音乐思想上偶尔的轻率和庸俗，时常受到批评，他的每部新作都使人感到有兴趣。为了围绕着《马克白夫人》的争论，西方给了他一轮殉难的光圈。但是这部歌剧——尽管对它突然产生了一阵子的兴趣——并没有成为上演的节目。当第五交响曲在1939年传到费城，1940年传到伦敦的时候，虽然没有给予它在莫斯科的那种夸张的欢呼，但还是受到了欢迎。其他引起国际兴趣的年轻的新作曲家有德米特里·卡巴列夫斯基和阿拉姆·哈恰图良。

但是有一点很清楚，在三十年代，老一套的社会主义现实主义音乐实际是不能出口的。西方对于颂扬列宁、斯大林、基洛夫、红军和集体农庄的交响曲和大合唱根本不感兴趣。普罗科菲耶夫在1934年的预言成了现实——苏联音乐变成"地方性的"。苏联官僚

① 杰拉尔德·亚伯拉罕:《八位苏联作曲家》第90页。

们为音乐的"民族形式，社会主义内容"叫嚷得越厉害，苏联音乐就变得同西方的音乐主流更加疏远和孤立。

可是，在电影音乐的领域内，苏联音乐获得了迅速的、无庸争议的国际承认。有声影片这一新的宣传工具吸引了俄国最好的作曲家，他们被非常有才能的电影导演拉进这个领域。最出色的是普罗科菲耶夫和谢尔盖·爱森斯坦之间的合作。普罗科菲耶夫的丰富多彩的想象力，受着久经训练的智力的支配，回答了这种新工具的挑战，适应了电影刹那间音乐配音的需要。爱森斯坦追忆道："普罗科菲耶夫工作起来象一个时钟一样……他在时间上的精确是创作上精确的一个付产品……他的音乐具有惊人的可塑性，从来不仅是一种说明而是到处……都奇妙地揭示出现象的内部活 〔136〕 动。"①

1940年，普罗科菲耶夫在完成了《亚历山大·涅夫斯基》以后写道："电影是一门年轻的、非常现代化的艺术，它给作曲家提供了许多新的、迷人的可能性。这些可能性应该充分利用。作曲家必须研究它们，而不是仅仅写音乐，任凭搞电影的人去摆布。即便是技术最高的音响技师也无论如何不能把音乐处理得和作曲家一样……爱森斯坦给予音乐很大的尊重，以致有时他准备删节或增加他的影片的镜头，以便不使音乐段落的平衡遭到破坏。"②

这种无与伦比的合作产生了诸如《亚历山大·涅夫斯基》(1938)和《伊凡雷帝》(两集，1942—45)这样的电影名作。更早的时候，普罗科菲耶夫曾经写了由范京茂导演的《基热中尉》(1933)的配乐。

每位苏联作曲家，年长的和年轻的，都为电影做过某些工作，

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第253、261页。

② 同上，第114页。

虽然很少有人幸运地遇到一个爱森斯坦在他们身边。肖斯塔科维奇在1939年说："电影音乐通常被认为只是一种附加于银幕的说明。按我的看法，应该把它当作艺术整体的一个组成部分来对待。"①

肖斯塔科维奇和电影界的接触开始得很早，当他十七岁的时候，他就在电影院弹钢琴维持贫困的生活。他最早的一部电影配乐实际上是无声片《新巴比仑》(1928—29)的伴奏。代替通常的钢琴，它是由一个乐队演奏的。第二年，他写了他第一部有声影片《她一人》。到1963年，他的电影配乐的数字已经达到三十二部，最后一部是《哈姆雷特》。肖斯塔科维奇给每部电影配乐规定了一个作品号，而且改编了十首管弦乐组曲，每首组曲以他的一部电影为基础。肖斯塔科维奇写电影音乐，有时看来几乎就象是他寻求"避难所"似的，特别是在1948年受到公开的严厉批评以后，那时，他被告诫不要完全"隐退"到影片中去。为了电影题材的限制，肖斯塔科维奇运用一种比较简单而且较少苏联认为的"形式主义"倾向的音乐语言。有一位苏联传记作者在1959年写道：

"构成这种电影基础的意识形态概念是和那些曾经在《鼻子》和《马克白夫人》中表现出来的完全相反的东西……肖斯塔科维奇……在电影方面的工作使他有了比较正确的人生观，能够对苏联性格的特点获得更加深刻的了解……这对改变他的风格大有帮助……在这一新的工作的鼓舞下，他转向所谓的群众体裁……肖斯塔科维奇喜欢为他的电影创作写歌曲。三十年代初期，苏联全国的青年都唱着影片《过路人》中他创作的插曲《青年工人之歌》的付歌，并使它成为当时最流行的歌曲。"②

〔137〕

① 《文学报》1939年4月1日，转引自《音乐季刊》1942年10月号(尼·斯洛尼姆斯基一文)第442页。

② 拉宾诺维奇:《德·肖斯塔科维奇》第41—42页。

这是和杰拉尔特·亚伯拉罕提出的肖斯塔科维奇“甚至不能写一个普通的好调子”的论点相违背的。事实上，苏联作曲家们很有写实用音乐的技巧，他们在电影配乐中很好地运用了这种天才。二十世纪三十年代积极从事电影工作的有卡巴列夫斯基、舍巴林、杜那耶夫斯基、哈恰图良、赫连尼科夫、捷尔仁斯基、斯维里多夫……等各种色彩和信仰的作曲家。可以确定的说，在其他生产电影的国家里，不会有这么多著名的作曲家把他们的才干用于电影工业。另一方面，电影音乐的特有的、专门的要求——适应情绪的迅速变化，解说性的需要和具体的写实主义——也时常影响着苏联作曲家们的“纯”音乐。在二十世纪二十年代，音乐的“电影化”这个名词被创造出来了。一位英国评论家将肖斯塔科维奇的第十二(“列宁”)交响曲比作“电影片边上的音带。”谢德林1963年的第二交响曲，由于表达了情绪的迅速变化，被看作为电影的“镜头”所作的音乐。确实，在聆听一些丰富多彩的——而不是太深刻的——苏联音乐时，人们容易想象出那并不存在的电影“音带”。无疑地，社会主义现实主义美学的要求——与生活具体、紧密地关联——在苏联电影音乐中是最容易实现的。

不管国内的紧张和国际阴云密布的形势，二十世纪三十年代带来了苏联音乐生活的不断发展。1936年，莫斯科组成了第三个交响乐团，苏联国家交响乐团，它的作用仅次于爱乐乐团和广播乐团。广播网的活动发挥了日益重要的作用，这重要作用突出地表现在1936年和1937年的两个庞大的音乐节上。苏联人是经常关心纪念日的，他们把1939年作为对穆索尔斯基的纪念，把1940年奉献给柴科夫斯基，庆祝两位作曲家诞辰一百周年。不仅表示在举办音乐庆祝活动，还在出版记录资料；书信、学术性版本方面，

十分关注地进行准备。肖斯塔科维奇的《鲍里斯·戈杜诺夫》修订本就是为穆索尔斯基的百年纪念而作的，虽然直到1959年才被演出，而且在删减李姆斯基--科萨科夫版本中不必要的部分方面是不成功的。顺便提一下，那是在1940年柴科夫斯基纪念年时，莫斯科音乐学院被重新命名，以纪念柴科夫斯基——正如1944年〔138〕列宁格勒音乐学院为纪念诞生于1844年的李姆斯基-科萨科夫一样，也被重新命名。

外国艺术家们的访问增添了三十年代苏联音乐生活的繁荣。有几位指挥家因希特勒的迫害不能回国，他们在苏联接受了永久性的职位——直到俄国的排外主义发展起来，他们的活动不受欢迎为止。弗里兹·斯蒂德里是列宁格勒爱乐乐团自1933年到1937年的指挥。乔治·塞巴斯蒂安是从1931年到1937年在莫斯科负责全俄广播乐团的。奥斯卡·弗里德——1921年第一次世界大战以后第一位访问俄国的外国指挥——于1934年长期定居在苏联，取得了苏联的公民资格，并在1941年死于莫斯科。欧根·森卡尔从1934年到1937年领导了莫斯科爱乐乐团。海因茨·昂格尔从1934年到1936年指挥列宁格勒广播乐团。1933年谣传阿诺德·勋贝格会在苏联定居下来，然而最终，他移居美国了。①

其他的艺术家进行了短期访问：钢琴家埃龚·皮特里、卡萨德苏斯、阿图尔·鲁宾斯坦，小提琴家西格蒂和蒂博，歌唱家玛丽安·安德逊、尼侬·瓦林和保罗·罗伯逊，大提琴家慕利斯·玛雷恰尔，指挥安赛梅特、克利勃、克列姆佩雷尔和科茨。受到特别热情接待的是几位出生在俄国的、1917年革命以前就住在国外的大师们——小提琴家埃弗雷姆·津巴利斯特和无与伦比的亚沙·海

① 见(原书)第427页。

斐茨。这两位——都是未被忘记的列奥波德·奥尔以前的学生——曾经带着俄罗斯小提琴的光荣演遍了全世界。现在，1934年，他们荣归故里。

二十世纪三十年代末对苏联人民来说，是严酷的岁月。1936年到38年，大清洗扫遍全国。没有一个人感到安全。爱伦堡在他的回忆录中写道："象这样一些人，他们从来不属于任何反对派，他们或者是斯大林的忠实追随者，或者是正直的党外专家，都遭到逮捕。那些年代是以'叶佐夫之乱'出名的"。① 人民认为，尼古拉·叶佐夫，1936—38年可怕的秘密警察头子，是"对共产党员、对苏联知识分子横加暴行"负有责任的。斯大林依旧作为"某种神化的人物"被许许多多人崇敬着。如果我们相信爱伦堡的话，他——以及象他一样的其他许多人——梅耶荷德、帕斯捷尔纳克——确信斯大林关于这场恐怖是什么也不知道的。"一天晚上……我遇到鲍里斯·帕斯捷尔纳克……；他站在雪堆中间，上下挥舞他的手〔139〕臂，'只要某个人能够告诉斯大林就好了'。"这事发生在1938年。爱伦堡，他幸存下来（"用什么方法，我永远不会知道"），讲过一些事情："在那些日子里，我们过的日子是很不正常的……在我相识的圈子里，没有一个人能够知道明天将怎样；他们中有许多人准备了一个小提箱……总是作好准备的……一天，我在俱乐部里碰到普罗科菲耶夫——他在演奏自己的作品。他很不高兴，甚至脸色阴沉。他对我说：'现今，一个人必须工作。工作是唯一可做的，是唯一的解脱'。"②

正如在非常时期经常发生的那样，老百姓的情绪转向轻松的

① 爱伦堡：《回忆录，1921—1941》第427页。

② 同上，第423—4页。

文娱活动——轻歌剧、流行歌曲等，还有滑稽电影也是很需要的。杜那耶夫斯基和勃兰特尔，轻音乐的作曲家们，又重新开始出名。毕竟，"生活更轻松了，生活更快乐了"是斯大林制度的口号。严酷的每日的现实是用玫瑰色眼镜来看的。一个苏联史学家回顾时写道："……苏联人民的生活经常被表现为持续的假日，而人民的工作就象是一个舒适和快乐的消遣"。所有这一切都是在社会主义现实主义的旗帜下行进的。"人们必须承认"，同一位史学家写道："新方法(即社会主义现实主义)的适应是复杂的，有争论的。时常可以很容易地看到一种似正式游行般的、节日般的豪华的偏向，这种偏向经常是同对约·维·斯大林的个人崇拜联系在一起的。"①

似乎是这样，尽管情绪压抑，音乐的创作力还是在继续。新的歌剧和舞剧被搬上舞台，如赫连尼科夫的《冲向暴风雨》(1939)，捷尔仁斯基的《被开垦的处女地》(1937)、普罗科菲耶夫的《谢苗·科特科》(1940)和他的被期待已久的舞剧《罗密欧与朱丽叶》(1940)。当1939年(11月—12月)的全苏音乐节时，两个史诗性的大合唱引起了强烈的爱国感情——沙波林的《在库里科夫战场上》和普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫斯基》。听众听到了有意义的新的器乐作品——米亚斯科夫斯基的三部交响曲(第十九、二十和二十一，1939—40)，肖斯塔科维奇的第六交响曲(1939)，哈恰图良的小提琴协奏曲(1940)。

在此期间，国际形势——自从希特勒1933年掌权以来走向恶化——无情地朝着危机发展。德国吞并奥地利，西班牙共和派由于德国的帮助而被战败，1938年的慕尼黑条约和接着发生的捷克斯洛伐克的被肢解——所有这些都趋向一场不可避免的冲突。英法与苏联的谈判是拖沓而无结果的。1939年3月希特勒并吞梅梅

① 《苏维埃俄罗斯音乐史》第2卷(莫斯科，1959年版)第8页(N.图马尼纳)。

尔，立即威胁到波兰。根据沃思和其他史学家们的看法，1939年4、5月间，几乎是肯定地，在斯大林的内心是想与希特勒进行最后一分钟的“交涉”。可是，当1939年8月23日苏德互不侵犯条约签订〔140〕时，苏联人民是毫无准备的。

这里不是讨论苏德条约的“道义”的场所，正如华德·杜兰梯曾说过的：“条约也是一种斗争”。就苏联与德国的军事对抗来说，苏联获得了二十二个月的喘息时间。不然，苏联人几乎立即就要被卷入战争状态之中：1939年9月占领东部波兰，1939——40年芬兰的流血战争，1940年夏并吞波罗的海国家，以及同时发生向罗马尼亚比萨拉比亚和布柯维纳北部的挺进，虽然这些是他们赢得的“胜利”，但并不是没有牺牲的——仅仅在很短的芬兰战争中就死了四万俄国人。当工业劳动被安排在实际上的战争基础上时，国内战线变得紧张了。“准备”就是口号，它得到了从工人到政府雇员的“自发的”支持。

1940年，爱伦堡目睹了在西班牙和法国的失败后返回莫斯科。他被他在国内发现的漠不关心吓坏了：“7月29日我回到莫斯科。我确信德国人将立即攻打我们；从巴萨隆那和巴黎撤退的可怕的情景仍然在我眼前。但是在莫斯科，普遍的心情好象是平静的。报刊说，苏联和德国之间的友好关系已发展得更加牢固了。”①

又过了一年，南斯拉夫和希腊落入德国人手里。到了1941年——爱伦堡这样揣测——斯大林已经担心了。可是，当1941年6月22日意外的灾祸来到的时候，苏联是相当无准备的。是莫洛托夫，不是斯大林，他通过无线电告诉人民，德国人已经侵入了他们的国家。莫洛托夫用一种颤抖的、稍微口吃的声音，讲到“背信弃义的进攻”。爱伦堡回忆：“我们在收音机旁坐了很长时间。希特

① 爱伦堡：《回忆录，1921—1941》第498页。

勒发表演说。丘吉尔的演说被转播了。但是莫斯科正在播放快乐的、无忧无虑的歌曲，这些歌曲无论如何也不符合人民的心情。没有准备讲话，没有准备文章；他们在演唱歌曲……”①

这场为了生存的战争已经开始了。

① 同上，第507—08页。另见沃思：《战时的俄国》(1964年版)第159页。

七、二十世纪三十年代的歌剧、舞剧和管弦乐

〔141〕

在歌剧领域中，苏联作曲家们在三十年代作了决定性的努力，去完成他们在二十年代所没有完成的事情——创造反映苏联现实和理想的苏联现代歌剧体裁。从这一点看，肖斯塔科维奇的两部歌剧必定受到冷遇：它们是不合格的作品，同苏维埃的美学相抵触，而且“不适合”当时的苏联公众。正如涅斯齐耶夫后来在1957年评论的那样：

“自然，在那些年代里，当社会主义文化正在前进，越来越多的工人和农民开始欣赏人类文化遗产的财富的时候，接受时常出现在音乐、诗歌、绘画和建筑中的现代主义畸形的东西，是完全不可能的。在苏联人民正在创造的纯洁、美丽的世界中，这些畸形的东西看来只能是可厌的、莫名其妙的时代错误。”①

这个煞费苦心的解释，阐明了那些感到有责任保卫“纯洁而美丽的世界”的人们的心理状态。《马克白夫人》简直是错误的时机的一部错误的歌剧；对于斯大林过分的敏感和他的文化暴吏们说来，整个主题是太“腐朽”了。他们宣布，理想的苏联歌剧应该是观点上积极的，具有社会主义的内容和民族的音乐语言。既然肖斯塔科维奇的歌剧不具备这些条件，官方的抨击就几乎是歇斯底里

① 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》（乔纳斯译）第277页。

的了。事情的讽刺性在于，当苏联人斥责它为“资产阶级”的时候，一些西方评论家则把《马克白夫人》中的粗鲁和兽性称作《共产主义的》。二十五年以后，当歌剧以《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》命名重新上演时，它终于在深度上得到一个公正的评价——这是苏维埃社会和它的美学标准发展成熟的一个标志。

在《马克白夫人》的设计中，肖斯塔科维奇在文学和音乐两个方面都有非常明确的打算。尽管他一贯厌恶谈论他自己和他的作品，他还是写了一篇有关他的歌剧和艺术见解的长篇说明。他努〔142〕力于——他这样说——使“歌剧的音乐语言非常简单而富于表情……我写的所有的声乐部分都建立在俚俗的小歌谣上。”（这就是使《真理报》感到象“神经质的尖叫声”的部分。）肖斯塔科维奇解释，每一场音乐都是一个完备的整体，并不分成单独的片断；管弦乐的幕间曲则是用以形成必要的幕间过渡。因此，在《马克白夫人》中，“管弦乐演奏或许甚至是比独唱者和合唱队更为重要的部分。”至于歌剧脚本，作曲家承认卡捷琳娜“有一些行为是不合乎伦理和道德的”，但是他设法作了些辩解，虽然当他说时，他并不十分相信他的言词的力量：“也许需要长篇大论地解释我是怎样为这些行为辩护的——我用音乐材料可以更好地做到这一点，我认为，在一个歌剧作品中，音乐材料起着主要的、决定性的作用。”① 当时，传说肖斯塔科维奇设计了一套描写俄罗斯妇女的三部曲，而《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》就是预定中的第一部。不用说，在《卡捷琳娜》遭受那样的命运以后，这个计划就被抛弃了。

要理解在几年期间，对《马克白夫人》从开头承认到后来否定，就必须观察到在三十年代初期苏联对艺术看法上发生的深刻

① 谢洛夫：《德·肖斯塔科维奇》第249－55页（肖斯塔科维奇：《关于我的歌剧》英译全文）。

变化。1932年的决议为党更严格地指导一切创作工作铺平了道路。文学方面，是在1934年作家代表大会上，宣读了指导方针。音乐方面，某些原则的明确制度来得晚一些，社会主义现实主义的运用显得曲折些。歌剧体裁被认为是最切需改革的，于是到了1936年1月，在歌剧专家会议上，传达并正式通过了斯大林提出的原则。根据新发展的方针，对《马克白夫人》的谴责是不可避免的了。

由于命运的捉摸不定，《马克白夫人》的失败同对一个新歌剧——伊凡·捷尔仁斯基的《静静的顿河》的赞扬同时发生。《静静的顿河》是一个似乎具备了所有"新的"苏维埃歌剧要求的作品：它是质朴的、健康的、社会主义的和爱国的。1936年1月21日——抨击肖斯塔科维奇的前一周——《真理报》报导斯大林对《静静的顿河》产生很好的印象。显然，它是得到官方赞许的一个典型歌剧。

在它的意外成功之前，《静静的顿河》曾经有过一段曲折的经历。在1932年，年轻的作曲家——当他还是列宁格勒音乐学院的一个学生时——参加了由苏联大剧院和《共青团真理报》发起的歌剧作品比赛。1934年当结果揭晓时，《静静的顿河》甚至没有得到一纸奖状，而且评委的判断是近乎灾难性的：

"歌剧脚本是粗糙的，是由肖洛霍夫小说的零碎片断组成的。它没有遵循基本的舞台和戏剧法规则，把这些零碎片断拼凑在一起。在许多场合，可取之处是题材接近当代的听众。音乐表现出作曲家无可争辩的才干；歌曲方面的才能是他固有的特点。不幸的是作者的专业技巧的水平非常之低。创作手段单调，有许多空白点。配器法很原始。所有这些使整个作品具有单调乏味的特征。虽然如此，某些片断还是给人以有才能的印象。"① 〔143〕

① 高曾帕德：《苏维埃俄罗斯歌剧院》第298页。

这就是新发现的杰作。但是年轻的捷尔仁斯基却在肖斯塔科维奇那里找到了意外的支持，肖斯塔科维奇发现了一种潜力："不管材料粗略和未经推敲，我感觉到作者具有了不起的天才……我立刻发现我所听到的东西可以成为一部好作品……必须帮助捷尔仁斯基……他没有经验，同时他有才能……"① 肖斯塔科维奇把捷尔仁斯基托付给指挥萨莫苏德。萨莫苏德为了《静静的顿河》在列宁格勒小剧院上演，贡献出他丰富的戏剧经验，使这部作品最后定型。1935 年 10 月 22 日演出的这个修改本，对于 1932——34 年比赛中被评委否决的作品来说，有了巨大的进步，这样说是不会错的。

歌剧脚本是作曲家的兄弟写的，根据肖洛霍夫的——当时还没有完成——小说的"主题"。歌剧脚本作者不得不编造他自己的结尾，这个编出来的结尾，不同于肖洛霍夫最后写成的那个结尾。尽管如此，歌剧脚本还是适用而有效果的；苏联听众能使自己投入到脚本的人物和事件中去。音乐同样是浅显的：质朴、简单、好听、它运用了群众歌曲和革命民歌的音乐语言，虽然不是实际上的搬用。歌剧的某些歌曲，例如终场的合唱"从边疆到边疆"，风行全国。它的影响，特别是对于朴实的公众，是不可抗拒的。可是，甚至那些吹毛求疵的听众也被场面的新颖和朴素所迷惑了。

肖斯塔科维奇，通常是那么稳沉和不随便夸奖人的，竟然在首演以前就写道：《静静的顿河》是一部"杰出的作品，在苏联歌剧发展中，可能注定要担负起具有重大意义的角色。"这些已被证实为有预见性的讲话了。阿萨菲耶夫在 1944 年一篇回顾的文章中，指出它有"某些技巧上的缺陷"，但是发现压倒这些缺陷的是"民间抒

① 《列宁格勒真理报》1935 年 10 月 15 日。转引自高曾帕德：《苏维埃俄罗斯歌剧院》第 298 页。

情语言的新鲜和人物的真实性……人民以有生气的语调、自然的举止，再现在舞台上。旋律因采用歌曲的因素而得到活力，抒情的〔144〕语句再次表达了健康的情绪。”① 阿萨菲耶夫相当锐利地指明，公众宁愿喜欢这一类有着健康的体验的作品，而不喜欢肖斯塔科维奇的《鼻子》这种“怪诞的矫揉做作”或者《马克白夫人》的“无耻的荒淫”——这是他在这两个作品上的一种无理的突然转向，而对这两个作品，他本人也曾一度赞扬过。

但是使《静静的顿河》突然出名的决定性因素是斯大林个人的赞许。他发表意见不仅仅是为了鼓励一个青年作曲家，而是要刺激苏联歌剧的发展。最早的新闻报导的标题是："斯大林同志和莫洛托夫同志与歌剧作品《静静的顿河》的演出者的谈话"。

"……谈话期间，斯大林同志和莫洛托夫同志对剧院(前来访问演出的列宁格勒小剧院)在苏联歌剧创作方面的工作，给予肯定的评价，并指出歌剧《静静的顿河》的演出的政治意义和思想价值。谈话结束时，斯大林同志和莫洛托夫同志提出需要修改作品的某些缺点，并且对苏联歌剧事业的进一步成功，表示了衷心的祝愿。"②

当捷尔仁斯基和指挥萨莫苏德用他们自己的语言报告这次谈话内容时，是经过了某些加工的。二十六岁的作曲家显然被这次特殊事件感动万分，他的转述听起来就象陈套一样："斯大林同志说创立苏维埃典范歌剧的时机成熟了。他指出这种歌剧应该是激励人心的，把民间音乐旋律加以变化的手法应该得到广泛采用。应当利用音乐技巧的所有的最新手法，但是它的语言应该是接近

---

① 阿萨菲耶夫：《歌剧》(1944年)．载《选集》第5卷第67—68页。

② 发表于《真理报》1936年1月21日。

群众的，清晰和容易理解的。"①

萨莫苏德的转述比较确切。他曾经是列宁格勒小剧院——现代歌剧的前哨阵地——自从1918年开办以来的音乐指导，他真正地关切苏维埃歌剧未来的命运。萨莫苏德问斯大林，小剧院的方针——为苏维埃歌剧而斗争——是否正确。斯大林的回答是肯定的：尽管古典的歌剧是需要的，但是已到了应有"我们自己的苏维埃典范歌剧"的时候了。当萨莫苏德谈到他的剧院由于在苏联歌剧方面的进步立场，经常受到"打击"时，斯大林问道："谁打击你们？"他接着开玩笑地说："大概是老头们吧"。斯大林对演出的大部分是满意的，但同时也指出捷尔仁斯基还必须学习，去掌握所有的音乐手段，以便给激发苏联英雄的那些思想和激情以充分的音〔145〕乐表现。关于舞台布景，斯大林和莫洛托夫也提了一些意见，它应该是"帮助而不是扰乱"观众的理解。萨莫苏德最后说，"创造苏维埃歌剧"不单单是小剧院的任务，而是有关一切积极从事苏联音乐的人的任务。同年，萨莫苏德的事业得到重大的进展：他被委任以国家的最高职务——莫斯科苏联大剧院的指挥。1943年他加入莫斯科斯坦尼斯拉夫斯基—涅米罗维奇·丹钦科歌剧院——一个较小但更加大胆的机构。二十世纪四十年代期间，他与普罗科菲耶夫建立了亲密的艺术上的友谊，帮助修订歌剧《战争与和平》并且指挥了在列宁格勒首次演出的前八场。萨莫苏德满载着很高的荣誉于1964年逝世。

至于捷尔仁斯基的《静静的顿河》，由于党和公众的赞扬，它成为一种新的苏维埃体裁的典型——"歌曲剧"。捷尔仁斯基直觉地已经先一步做到了实际上是十分简单化的官方的原则。在以后的

① 《列宁格勒真理报》1936年1月24日。见斯洛尼姆斯基：《变化中的苏联音乐风格》第245页。

几年里，出现了一些歌剧，试图体现新的原则，但是没有一个是能持久的。捷尔仁斯基自己也无力再次得到像他首次那样的成功。①他的第二部歌剧《被开垦的处女地》，再次以肖洛霍夫的小说为根据，在苏联大剧院——萨莫苏德指导之下——于1937年10月23日上演。他那有限的作曲技巧被证明是一种障碍，虽然他为了逃避这种结局而说过："使用复杂的音乐形式去表现不复杂的感情和思想，是错误的"。实际上，他是用这种说法，把他的拙笨变成了美德："通常，我对歌剧中的重唱采取消极的态度。当五个人同时开始唱的时候———一人微笑，另外一个皱眉头，而且各自说自己的词儿——谁都不能懂得其中的任何意义。"②

捷尔仁斯基的表白指出了新的歌剧倾向的潜伏的危险——音乐语言的有意简单化，低级的创作手段，忽视既有的传统。当三十年代后期，讨论苏联歌剧的这种贫乏的时候，阿萨菲耶夫批评了这些，"原始主义者"：

"健康的倾向……证明不能完成摆在它面前的任务，最终造成过于简单化……宣叙调的重要性被贬低了……安排在幕间的，不是成为一种'节拍性的演说'……就是成为一种枯燥的、原始的、散文演说式的自然主义表现。节奏变得单调。群众歌曲行进的步伐经常在使用，少不了的安排是……激动的终曲，成为表达英雄情感的合唱群众歌曲的一种陈旧格式……重奏写作的艺术……完全丧失了。旋律被现代街头小曲('对口唱')的曲调及其片断所取代……这可能是为了提供一种写实主义的气氛，但是它也引起那表现深刻、激动感情的咏叹调的退化。"③ 〔146〕

① 1940年到1960年间，他创作了不少于八部歌剧，没有一部是成功的。1960年在《一个人的遭遇》之后，他因专业方面的缺陷，犯了近乎有意的疏忽，而受到批评。

② 《苏维埃俄罗斯音乐史》第2卷第226页。

③ 阿萨菲耶夫：《选集》第5卷第71页。

在二十世纪三十年代的"歌曲剧"中，有一部作品突出于一般平凡作品之上——吉洪·赫连尼科夫的《冲向暴风雨》。在1939年首次演出以后，它被宣称为同类型中最好的一部作品。不到一年以后，1940年6月，普罗科菲耶夫的歌剧《谢苗·科特科》上演了。音乐界各支一方，各自演出其中一个作品来反对另一个作品。时代的气候不利于普罗科菲耶夫的较为复杂的音乐构思。《谢苗·科特科》被判决为"形式主义的"，并从演出剧目中消失了几乎二十年。作曲家死后四年，1957年才在莫斯科举行音乐会演出，钢琴谱直到1960年才出版。可是从那以后，这个作品已完全恢复了它应有的地位。

对普罗科菲耶夫的歌剧的不公平的待遇，不应当影响我们对赫连尼科夫的《冲向暴风雨》的判断。它有一种清新气息，一种动人的魅力，而且专业技巧远比这个领域中他的大多数同行所表现出来的要高。赫连尼科夫生于1910年。当他还是莫斯科音乐学院的学生时，就写了一首交响乐和一首钢琴协奏曲。但是他的真正爱好是——而且始终是——戏剧。在二十世纪三十年代中，他为进步的瓦赫坦戈夫剧院写话剧配乐，他为莎士比亚的《无事生非》所作的配乐受到了高度的赞扬。他的第一部歌剧《冲向暴风雨》含有青春时期无忧无虑的特点，并且坚守"歌曲剧"的原则——单纯、直率、民间性、反映真实环境中的"真正的"人民。所有这些，由于作曲家善于创造民族旋律的才能以及天赋的戏剧效果的感觉，而得到了加强。《冲向暴风雨》，经过少许修改的第二版，已成功地保留在苏联的上演节目之中。

附带地提一下，这个歌剧脚本需要列宁出现在舞台上——这在歌剧历史上还是第一次(虽然不是最后一次)。情节发生在1920年，农民弗罗尔·巴耶夫为了寻求"真理"，在克里姆林宫见到了列

宁。简短的谈话没有谱成音乐；甚至管弦乐也暂时保持安静。在最高潮期间免去音乐的这一设计，已被欢呼为唯一正确的解决办法。虽然，从那以后，在穆拉杰里（1964 年）的歌剧《十月》里，可以听到列宁提高嗓门歌唱，然而这仅有的行动不足以把这个作品提高到超过一般平凡作品之上。 [147]

普罗科菲耶夫也对促进真正的苏维埃歌剧事业感到兴趣。早在 1933 年，他返回莫斯科定居以后不久，曾说："我非常想写一部关于苏维埃题材的歌剧，但是，要找到一个合适的歌剧脚本不是那么简单的：由于在我们的剧本和歌词中，把很多篇幅给了反面主角的讽刺的、漫画似的'图片表演'，很少说到正面的、英雄的类型，或者——即使说到任何一点的话——它又被搞得太概念化了……"① 普罗科菲耶夫想要一个"英雄的和积极的主题……因为这些是苏联当今时代的特点"。普罗科菲耶夫不能找到他需要的题材，就向阿历克谢·托尔斯泰请教。托尔斯泰介绍的是 1937 年出版的卡塔耶夫写的一个故事，名为《我是劳动人民的儿子》。情节发生在内战时期乌克兰的一个乡村。主人公是谢苗·科特科，一个年轻的农民和游击队员。

卡塔耶夫同意把小说改编成剧本，但是他的载歌载舞的民间歌剧的概念，使普罗科菲耶夫不喜欢。据说普罗科菲耶夫说过："我不需要韵白和咏叹调。"相反，普罗科菲耶夫坚决主张散文对话，他给散文对话谱写的音乐是一种旋律性的宣叙调。可是，他对民间的语言并非漫不经心，他通晓乌克兰民间创作的原文和曲调，那是他自幼在松佐夫卡的乡村里居住时出于喜爱而牢记的。但是，普罗科菲耶夫的本性是不退让的。他存心向——当时流行的——

① 《苏联音乐》1933 年 3 月号第 99 页。转引自《苏维埃俄罗斯音乐史》第 2 卷第 273 页。

鼓动性的进行曲和"载歌载舞"的常规挑战。在《谢苗·科特科》首次上演之前，他写了一篇很长的文章，提出了他对这个问题的想法。虽然这篇文章是为出版一本关于歌剧创作论文集而写的，却直到 1956 年才得发表。这样，评论家们在当时表示了否定的评价，他们并不知道作曲家自己的想法，并不知道他当时那样的写作动机。今天，回想起来，我们看到普罗科菲耶夫对待他的事业是多么谨慎，虽然他的全部谨慎并不能防止失败。这里是他的一些想法：①

"写作一部苏维埃主题的歌剧决不是一个简单的任务。在这里遇到的是新的人物……一种新的生活方式，因此许多适用于古典歌剧的形式可能被证实是不适用的……很久以来我就想写一部苏维埃歌剧……我不要平庸的……情节，或者相反，说教意味强烈的情节。我要那种具有人的强烈感情的活生生的人……由新的环境中自然地产生出来的那种人。"

普罗科菲耶夫感到，某些类型的咏叹调对舞台上的动作起一〔148〕种妨碍作用。"当一个人去听歌剧的时候，他不仅要'听'，而且要'看'。因此，动作必须是有生气的……在我的歌剧创作中，我曾试验不让动作在舞台上有一点差错……"在他使舞台上的事件"活泼"起来的愿望中，普罗科菲耶夫决定避免把宣叙调"成为歌剧中最使人不感兴趣的成分"。这里写出他是如何处理这个问题的："当比较激动的时刻，我就试图使宣叙调的调子好听，创作一种宣叙调旋律。在比较接触'实情'的部分，我就采用有节奏的语言……一种具有圣歌性质的东西……我力图使从歌唱到说白的过渡听起来很自然……听众甚至没有觉察这一过渡……"

普罗科菲耶夫觉得——虽然其他人并不同意——他并没有忽

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第 117—20 页。

视旋律方面，而是在寻求独创性："虽然从追求立即成功的观点来看，使歌剧充满熟知通晓的旋律，显然更为有利，但我宁愿采用新的材料……新的设计。新的生活，新的主题内容，要求新的表现形式，听众一定不会抱怨的，如果他不得不化一点力气去领会这些形式的话……"

可惜，作曲家所请求的"化一点力气"，既没有从公众中也没有从专业人员中出现。在作曲家协会和在《苏联音乐》杂志上进行的激烈争论中，普罗科菲耶夫的《谢苗·科特科》被批得体无完肤，人们毫不客气地把它同赫连尼科夫《冲向暴风雨》的歌曲风格相对照，而最终把它抛弃。有许多小心眼的人，他们怨恨普罗科菲耶夫。他不是说过苏联作曲家是"乡气"的吗？他不是说过"形式主义"就是人民第一次听不懂的某些东西吗？尖锐的争论是不能立即被忘记的；在几年以后，当仅仅同情现代主义就变成一种罪行的时候，那些曾为《谢苗·科特科》辩护的人们，竟受到了怀疑。

人们应当赞叹普罗科菲耶夫的迅速恢复能力，其后的十年期间，他写了不止三部歌剧。其中，只有喜歌剧《啊，伴娘》得到一定程度的成功。那雄伟的《战争与和平》当作曲家在世的时候，从来没被全部搬上舞台，而他的最后一部歌剧《真正的人》，在1948年文化危机的时期，被一种残酷的言词给否决了。

在普罗科菲耶夫的"表现主义者的风格"(1944年阿萨菲耶夫曾轻蔑地使用过的一个字眼）和赫连尼科夫的简单化的歌曲风格两者之间，有其他几个作曲家的作品，它们没有转向任何一个极端。在这当中，我们发现有卡巴列夫斯基和他的第一部歌剧《科拉•勃留尼翁》。1938年在列宁格勒上演，在苏联的其他地方从来没演出过。也许由于剧情的生疏而未能引起广大听众的兴趣：十六世纪的一个勃艮第木刻工匠的家史并不十分接近苏联的现实。原著 〔149〕

为罗曼·罗兰所作，写于1903年，1918年出版，在俄罗斯知识分子当中是流行的。[1]罗兰称他的这本书"没有政治，没有形而上学，是一本'为一个善良的法兰西人而写'的书……"，虽然它也包含一些对社会的评论。在歌剧里强调了这一点，剧作家扩大了木刻工匠和他的封建保护人——公爵之间的社会冲突。罗兰喜欢卡巴列夫斯基的音乐，但对重点的转移，并不十分肯定。他给作曲家写信道："剧本远远没有保存我的《科拉·勃留尼翁》的那种独特的法兰西和勃艮第的性格。我已经不认得我本来的主人翁了——请允许我用这样的说法——剧作家已把角色换成异样的色调了。"[2]

卡巴列夫斯基的音乐是闪闪发光，透明，充满了高卢人的欢快的，可能一个俄国人笔下的法国人只能表现成这个样子。他钻研了法国民间创作，但除掉两处简短的主题以外，并未直接引用原有的音乐语句。作曲家说过："我认为写一部'历史'题材的作品，不应试图照相似地再现那个时代，也不要因袭原著风格——否则，其结果将是冷冰冰的，枯燥无味的，和当今的听众格格不入的。应该努力传达那个时代的色彩与性格……"[3]

在西方，人们仅熟悉《科拉·勃留尼翁》的序曲，它是一个灿烂的、生动的开场音乐，配器辉煌，旋律动听。卡巴列夫斯基的音乐语言基本上是保守的，长期以来很少变化。但在这个作品中却洋溢着愉快的情趣，同时还运用了那么多的技巧，使得听众不顾某些批评性的保留意见而着迷了。卡巴列夫斯基的多才多艺——他不仅是一个优秀的钢琴家和指挥，也是一个使人信服的博学的作家——尤其是他的直率赢得了国内外的尊重。

---

① 在卡巴列夫斯基选为剧本之前，俄文译本的印刷已发行差不多一百二十次。

② 高曾帕德：《苏维埃俄罗斯歌剧院》第336—37页。

③ 同上，第338页。

三十年代创作并上演的另一些歌剧都是短命的。许多失败都归于过分简单化、歌剧的“原始主义”和明显的缺乏技巧。音调优美和具有民间风味并不足以保证成功，这是许多青年作曲家失望之余所发现的。常常是，剧本作者也同样负有责任。在那十年里，不成功的歌剧有：瓦列里·热洛宾斯基[1]的《卡玛琳斯克的农民》(1933年)、《命名日》(1935年)和《母亲》(1939年)；列昂·霍查·艾纳托夫的《反抗》(1938年)、奥莱斯·奇士科的《战舰波将金号》(1939年)和尤里·梅伊图斯的《横渠》(1939年)等。全部涉及的题材都是关于过去和现在社会上的革命活动，并且一般都遵循了“歌曲剧”的方向。 〔150〕

当西方评论家在三十年代访问莫斯科和列宁格勒的时候，他们对苏联芭蕾舞剧的成就感到大失所望。1936年库尔特·朗敦的感想是：“俄罗斯舞剧，在今天看来，显得落后倒退，成为一种违反时代精神的，‘为艺术而艺术’的古代历史剧遗风……，确实不幸，苏联舞剧的编导和舞蹈的风格往往落在时代后面足有百来年……苏联舞剧……成为仅仅适用于博物馆的一种艺术。甚至在那些不用脚尖跳舞的场景里，动作还是老一套。”[2]

他发觉整个效果是“表面的，以空洞的形式为依据的”，找不到一点点“社会主义现实主义的东西”。朗敦也没有特别关心音乐部分；因为伴奏大多是当代苏联作曲家所写，和舞蹈的水平差不多。

这里，值得我们注意的只有音乐方面。鲍里斯·阿萨菲耶夫的舞剧的成功，使任何一位西方观察家都迷惑不解，朗敦说的对，

---

① 热洛宾斯基，1946年死时年仅三十三岁。见(原书)第234页普罗科菲耶夫的短评。

② 库尔特·朗敦：《七种苏联艺术》(伦敦，1937年版)第212页起。

阿萨菲耶夫"抱着一个方向错误的雄心在作曲"。然而，苏联听众仍然衷心地喜爱那些十分讨厌的舞剧，如«巴黎的火焰»或«泪泉»。

根据苏联史学家所说，«巴黎的火焰»是"描绘英雄群像的第一部苏联舞剧"。它描写的是法国大革命的事件，高潮安排在1792年杜列里宫①的占领。朗敦评论说："革命是用脚尖来表现的。没有比……拿着红旗的精巧的舞蹈更滑稽可笑的了"。阿萨菲耶夫的音乐是编凑而不是创作的。他使用了那个时期的音乐——不光是革命时期流行的歌曲和舞蹈，也有作曲家像戈赛克、格列特里和梅雨尔的艺术音乐作品。路易十六的宫廷是用了吕利和格鲁克的音乐来描绘的。一位苏联评论员相当天真地解说道："阿萨菲耶夫选取这些片段的目的是以其阴暗、悲惨的特点来表现旧世界的末日"。②确实是，阿萨菲耶夫掂量着每一个效果，预期着每一种情绪。正如他所说，他对待舞剧，"不仅像剧作家、作曲家一样，也像音乐学家、历史学家、理论家，甚至像一个作家一样，运用了现代历史小说的表现手段。"

为了他的下一个舞剧«泪泉»，他放弃了搜集"真实可靠的"素〔151〕材的原则，而要写出他认为是"独创的"音乐——偏巧，这部舞剧的音乐就是缺乏任何的独创性。由于剧本是根据普希金的作品，阿萨菲耶夫选择了十九世纪初的音乐语言。这就带来几处离奇的违背时代精神的错误，例如在后宫里使用了一首圆舞曲。故事是一部抒情心理剧，它使加琳娜·乌兰诺娃得以扮演了她最著名的角色之一——纯洁、脆弱的玛丽亚。它也为追求极好的舞台效果提供了良机，这种舞台效果成为检验大剧院舞剧演出质量的凭证。俄国人当中的一句妙语是："对幕启时的舞台布景的喝采多于幕落

① 巴黎的法国王宫旧址。——译注

② L·波里亚科娃：«苏联音乐»(莫斯科)第132页。

时对舞蹈者的掌声。”①

但是，阿萨菲耶夫的一丝不苟和音乐素养使其所缺乏的音乐独创性得到了补偿。在他的每一部舞剧音乐里——在短暂的1935至1941年的时间里就有十部之多——他为每一个特定的题材调整他的音乐语言，使它忠实于历史的细节、民族的色彩和流行的习俗等等。他参与创作不仅限于制造音乐；他也同舞剧编导、剧作家、舞台监督紧密合作。他选取题材，常常来自普希金、莱蒙托夫、果戈理、奥斯特罗夫斯基、高尔基、库普林，甚至巴尔扎克的古典文学作品。他运用许多的民族色调——法国和意大利的，鞑靼和高加索的，波兰和乌克兰的，茨冈和波斯的——道道地地俄罗斯的，就更不用说了。在他的记事册里，阿萨菲耶夫保存着无数的有关风土习俗、歌曲和舞蹈、民间音调、和声素材以及许多别的细节方面的记录，它们都是为“具体”实现特定的题材所需要的。他以他的戏剧经验和卓越才智，几乎单枪匹马地创造了写作舞剧的新“科学”。

仿照阿萨菲耶夫的榜样，其他作曲家——他们的音乐更具有独创性——运用了他的革新。深受欢迎的是1934年在列宁格勒公演的《劳连西亚》。音乐的作者是亚历山大·克列恩。剧本根据的是罗普·德·维加的《羊泉》，它在二十年代就曾吸引过格里埃尔。②在这个题材里，重新突出了西班牙内战，而克列恩创造了一部强调革命斗争的英雄舞剧。音乐充满了西班牙色彩，除了几处

① 浮毕昂·波威尔斯:《苏联的百老汇》(纽约，1959年版)第31页。

② 浮毕昂·波威尔斯(在他的《苏联的百老汇》一书中）有趣地简述了这个故事：一个农村少女，在她被人侮辱以后，率领着村民们，进行一场轰轰烈烈的革命。他们烧毁住满了坏蛋士兵的城堡（对大剧院来说是很典型的)。在西班牙狂欢的乐曲背景下……表演了士兵们的残暴行为，一场灾难在不幸的男主角面前消除了。但是所有这一切都在村民们对罪恶的当局所取得的欢乐胜利中消失了。

引用的语汇，材料都是作曲家自己创作的。克列恩生于 1883 年，属于老一辈的作曲家；作为一个作曲家，他的丰富经验在技巧纯熟的乐谱里很明显地表现出来。

〔152〕 第一部格鲁吉亚的舞剧《山之心》是十分成功的，总谱作者是安德列·巴兰契瓦泽(舞剧编导家乔治·巴兰钦的兄弟)。故事根据十八世纪格鲁吉亚历史中的一个事件——农民起义反对埃列斯扎威亲王。音乐中综合运用了民间旋律和本乡本土的舞蹈节奏。这部舞剧于 1938 年在列宁格勒和梯比里斯差不多同时首次演出。

讽刺性喜剧——舞剧《神父和他的雇工巴尔达的故事》(普希金著)是一个机智灵巧的作品，音乐是年轻的米哈依尔·楚拉基(生于 1908 年)写的。为了把花色繁多的民间素材编排在这部舞剧里，作曲家特别注意乐队的音响。它通过木管乐器的充分发挥、巴拉莱卡琴的模仿和“巴扬”——广泛用于俄罗斯民间音乐中的一种手风琴——的实际运用，而获得了“民间的”音色。楚拉基的舞剧于 1939 年在列宁格勒第一次公演。

然而三十年代损害苏联音乐的到处蔓延的老一套，仍然反映在我们曾经提及的所有舞剧里。与之完全相反的是肖斯塔科维奇在 1927 年到 1935 年间所写的三部舞剧：它们是清新的，不落俗套的，而且几乎是孤傲不群的。所有三部舞剧——《黄金时代》、《螺丝钉》和《清澈的溪流》——已从舞剧上演剧目中消失了，但作曲家将其中一些部分改编成乐队组曲，因而保留下来。《黄金时代》是个揶揄的，玩世不恭的儿戏，正如一个苏联传记作者评述的：“实际上是一个以舞剧形式演出的典型的时事讽刺剧”。《螺丝钉》试图表现工业生产率的主题——但它失败了。[1]

《清澈的溪流》上演于 1935 年，是一个完全不同的故事。据苏

① 见(原书)第 74—75 页。

联评论家报导,剧本试图描绘库班哥萨克地区集体农庄的生活,但这个尝试是不成功的。苏联评论家们指出:无论是集体农庄,还是库班都描绘得不恰当。集体农庄庄员好像是“画在革命前糖果盒子上的农民一样”,“整个舞剧纯属机会主义者编造出来的”。至于音乐,它是“没有特点的,只是合乎简单的韵律,毫无意义。作曲家显然就是轻视民族歌曲……”①确实,肖斯塔科维奇对他的任务似乎是掉以轻心的:他把他的早期舞剧《螺丝钉》的片断搬到《清澈的溪流》里——这实在太可怕了!——他以前的工业音乐现在又用来为农业目标服务了。这一切使得苏联人难以忍耐,在攻击《马克白夫人》之后一星期,爆发了一场对《清澈的溪流》的公开谴责。1936年2月6日,《真理报》发表了专论《舞剧的虚伪》,谴责之猛烈和对他的歌剧的势头不相上下,这就决定了肖斯塔科维奇一时的不幸命运。它结束了肖斯塔科维奇作为一个舞剧作曲家的生涯。 [153]

三十年代苏联舞剧的真正伟大成就——也许整个说来是最伟大中的一个——是普罗科菲耶夫的《罗密欧与朱丽叶》。音乐写于1935至36年间,但舞剧一直到1940年才在列宁格勒基洛夫(从前的马利亚)剧院上演。这一拖延反映出舞剧专家们的困惑,他们认为整个音乐不适用于舞蹈。关于剧本要不要以一对情人活着重聚作为“美满结束”,也有一些争吵;由于文学权威们的坚决反对,还是恢复了原来的结局。加琳娜·乌兰诺娃饰演朱丽叶,她对演出的变化做了很好的描绘。作品首次公演后,她以押韵的幽默的祝酒词提议干杯:

---

① 《真理报》1936年2月6日:《舞剧的虚伪》。转引自《苏维埃俄罗斯音乐史》第2卷第192页。

"世间没有更大的不幸，
胜过普罗科菲耶夫为《罗密欧》
谱写的音乐。"

在她投入这个后来成为她的最伟大的成就的角色以前，她自己也克服了许多条件的限制。

早在1934年，基洛夫剧院提出要写《罗密欧与朱丽叶》。1935年春天，普罗科菲耶夫和基洛夫剧院的一位工作人员谢尔盖·拉德罗夫一起着手剧本的创作。拉德罗夫了解普罗科菲耶夫的风格，因为他曾在1926年于列宁格勒导演了歌剧《对三个桔子的爱情》在俄罗斯的首次公演。拉德罗夫作为自己的剧院工作室的导演，他也通晓莎士比亚戏剧演出问题；他上演过《奥赛罗》和《罗密欧》。普罗科菲耶夫于1935年9月完成了钢琴谱；次月，他在莫斯科某一个音乐会上演奏过一些钢琴改编的片断。《消息报》的评论家热烈地评述了作曲家的新的"现实主义的语言"。由于忍受不了基洛夫剧院的拖延，普罗科菲耶夫从舞剧总谱中改编了几个管弦乐组曲。第一组曲于1936年11月24日在莫斯科由乔治·塞巴斯蒂安指挥演出；第二组曲于1937年4月15日在列宁格勒由作曲家自己指挥举行了首次公演。两套组曲的总谱以作品第六十四之二和作品第六十四之三于1938年出版。此外，普罗科菲耶夫从舞剧中选出十段，改编成一套钢琴组曲，1937年他在莫斯科演奏〔154〕过；次年以作品第七十五号出版。这样，在舞剧真正上演前好几年，《罗密欧与朱丽叶》的音乐早就公开演奏过并得到赞扬了。

《罗密欧与朱丽叶》作为世界性的首次公演实际上是在国外举行的，那是在1938年12月于捷克斯洛伐克布尔诺州剧院演出。一部作品由苏联的剧院委托国外首次公演，是一件意想不到的、几乎是令人发窘的新鲜事。同时，基洛夫剧院有了某些更动；

1938年任命一位新的舞剧编导列昂尼德·拉夫罗夫斯基。他是一位很有名望的舞蹈家，后来成为一位舞剧大师。1938年秋天，他到莫斯科来和普罗科菲耶夫商量。他描述过那印象非常深刻的第一次会见。但他还是告诉作曲家必须做一些改动和增添。虽然普罗科菲耶夫不愿做出任何让步，但既然拖延那么久以后，他也渴望作品能搬上舞台。一直到1939年，基洛夫剧院还没有做出上演舞剧的决定，又等了一年，到1940年1月11日，幕布才最后拉开。

我们从拉夫罗夫斯基和乌兰诺娃的回忆里[①]知道，舞剧编导和舞蹈演员们为了每一个改动和调整都要和普罗科菲耶夫作斗争。拉夫罗夫斯基想增加一些音乐，但普罗科菲耶夫执拗地拒绝了，他说："我已经恰到好处地写作了应该需要的音乐，我不能再增加一个音符……你必须根据现有乐谱来处理。"恼怒的拉夫罗夫斯基翻看了普罗科菲耶夫的一些旧作，选了他在1912年写的第二钢琴奏鸣曲的谐谑曲，并把它插进第一场里，而没有告诉作曲家。普罗科菲耶夫大发脾气，并拒绝为这个小曲配器。拉夫罗夫斯基回答说："我们将用两架钢琴来弹奏它。"普罗科菲耶夫忿怒地冲出排练场，但最后也失悔了。另一些摩擦发生在舞蹈演员觉得有的地方配器太纤细了的时候。拉夫罗夫斯基认为对比"丰满的、强烈的、'适合跳舞的'乐队"，普罗科菲耶夫的配器有时显得过于内在，以至于专心于跳舞的演员几乎听不清楚。普罗科菲耶夫不相信，他登上了舞台并且说："一切我都能听见。"主要的舞蹈演员乌兰诺娃和谢尔盖耶夫一个劲儿地抱怨说："我们听不见音乐。"普罗科菲耶夫大声吼叫道："我晓得你们要什么。你们要鼓声，不要音乐。"

① 加琳娜·乌兰诺娃和列昂尼德·拉夫罗夫斯基的回忆录载普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第221—28页。下列引文均见同一出处。

最终，他虽然还生着气，但同意“加点东西”。

在不少地方当动作和音乐不很协调的时候，问题发生了。剧本做了改动，但有时仍与音乐的进行配合得不好。拉夫罗夫斯基回忆道：“当暴怒的激情在舞台上发作的时候，乐队却在奏出纤细、精致的音乐。”普罗科菲耶夫反过来责备拉夫罗夫斯基：“表演经常同音乐不调和”。在排练的时候他抱怨舞蹈演员经常“违背音乐”〔155〕做动作。另一方，舞蹈演员也在同这种新奇的、不相容的音乐风格做斗争。乌兰诺娃说道：“最初，音乐好像不能被我们理解，几乎不可能用它来跳舞……但经过我们多听、多琢磨之后……音乐所创造的形象就清楚地浮现出来了……”可是这要经过一段时间。乌兰诺娃很坦白：当一次排练问到她对音乐有些什么想法时，她说：“去问拉夫罗夫斯基好了，是他教导我喜欢它的。”“复杂的和声、有棱角的节奏”看起来束缚了舞蹈者的感情。乌兰诺娃回忆道：“排练已达高潮，但那异乎寻常的配器以及室内乐性质的特点，仍然严重地妨碍我们。节奏的频繁更换，也带给我们许多苦恼。说真的，我们不习惯这样的音乐，我们真有点怕它……”

舞蹈演员不仅怕音乐，而且也怕普罗科菲耶夫，他显得严厉，不易接近和傲慢——“他从内心深处对一切都不赞成，特别是对我们这些舞蹈演员。”拉夫罗夫斯基只好从中调解，完全是由于他的功劳，演出才成为事实。奇妙的是他和普罗科菲耶夫之间的友谊居然保持下来。感到困惑的不单单是舞蹈演员；乐队的音乐家们在首次公演前两周曾开过会，会上决定：“为了避免出丑，应该将演出取消”。尽管遭到各种反对，首次演出仍然举行了，而且取得了极大的成功。

考虑到普罗科菲耶夫在舞剧方面的丰富经验，他在创造《罗密欧与朱丽叶》中所遇到的专业性问题，就更加令人惊奇。他和季亚

吉列夫、马辛莱、巴兰钦、李发尔一起工作过；正如乌兰诺娃所推想的那样，他的巴黎时期的舞剧并不都是碰到“坏运”的。《小丑》(1921年)、《钢花跳跃》(1927年)、《浪子》(1929年)和《在德涅伯河上》(1932年)都有值得显著的成就，虽然它们可能不符合苏联美学的要求。苏联评论家当中有一种故意贬低普罗科菲耶夫二十年代在国外所写的作品的倾向，这种态度在1957年出版的涅斯齐耶夫所写的传记中仍很明显：

> “《罗密欧与朱丽叶》与普罗科菲耶夫在巴黎写的舞剧显示出一种鲜明的对比。当他写《浪子》特别是《在德涅伯河上》的时候，他缺乏活生生的材料来激发他的想像，没有什么东西来刺激他的才能去塑造人物、表现舞台艺术以及创造诗的境界……《在德涅伯河上》只不过是为整个舞剧提供了一个音乐伴奏，既没有主题，又没有人物。”①

幸而，这种傲慢的估价在苏联音乐传记写作中是少有的；今〔156〕天，普罗科菲耶夫被公认为现代的经典作曲家，而涅斯齐耶夫自己也修正了他以前的许多看法。

舞剧编导拉夫罗夫斯基和普罗科菲耶夫在一起工作，直到作曲家一生的终结：他是《宝石花》剧本的合编者，并且指导了这个剧本在作曲家死后的演出。对于这位舞剧编导者，普罗科菲耶夫舞剧的意义何在，拉夫罗夫斯基在下面的回忆里是这样表示的：“普罗科菲耶夫继续了柴科夫斯基所未完成的事业。他发展并完成了舞剧音乐的交响性原则。他是苏联作曲家中的一位先驱者，把人的真实感情和具有鲜明个性的角色搬上了舞剧舞台。他的大胆的音乐处理，清晰的性格刻划，他的节奏的多样性和复杂化，他的打

① 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》(乔纳斯译)第268页。

破传统的和声……全为了引起表演的戏剧性发展。”①

今天，普罗科菲耶夫的《罗密欧与朱丽叶》是太有名了，不需要在这里多费唇舌加以分析和赞美。不过，苏联对这部作品的阐述并未使所有西方评论家们感到心服。五十年代后期，评论家兼作家浮毕昂·波威尔斯看过乌兰诺娃在大剧院的表演后写道：

“可以预言，《罗密欧与朱丽叶》是壮观的……它的实际效果就像是规模宏大的街头历史剧。舞剧编导……选取了莎士比亚戏剧的精采场面，并以舞蹈的形式把它们联成一片……普罗科菲耶夫为一个庞大的乐队配写了音乐，如果这还不够……他可以在舞台上再增加一个十二只曼多铃和四只短号的乐队……”②

在这里所描绘的这支“庞大的”乐队，是与作曲家本来较为内在的构思完全不调和的。当然，大量的拍打声，并把器乐的织体弄得如此粗糙，一定是在普罗科菲耶夫不知道或没有赞成的情况下搞成这样的。③

毫无疑问，许多西方观众将发现苏联演出的《罗密欧与朱丽叶》是做作的、骚乱的，某些苏联评论家确实也认为如此。但对于苏联舞蹈领域来说，这部舞剧的构思为舞蹈戏剧打开了新的远景，为心灵上的探索——基本上是外向的——提供了一个样板。从《罗密欧与朱丽叶》看到了一个新的舞剧时代的开始，它展示出从来没有探索过的远景。

作曲家从舞剧总谱中抽出来的管弦乐组曲，对音乐会的听众〔157〕是亲切的。音乐很强烈但不鲁莽，丰富多采但不浮夸，它反映了常

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第275页。

② 波威尔斯：《苏联的百老汇》第37—39页。

③ 见(原书)第241页。

常隐藏在作者早期作品里的一种含蓄的感情——普罗科菲耶夫巨大才能中的一个新的方面，这个新的方面，使作者得到无数人的喜爱，然而使他的一些老的赞赏者感到困惑。实际上，它并不新颖，只不过是强调的重点被转移了，他强调了他的创作个性的温柔、抒情的方面。这一成熟的过程在普罗科菲耶夫四十年代的伟大作品中得到了完满的体现。

1935年2月，作曲家协会开了三天的会议。讨论苏联交响音乐的问题。来自莫斯科和列宁格勒的作曲家、评论家和理论家们对苏联交响音乐艺术进行了"创造性的讨论"，讨论了它的成功与失败，它的成就与未来。[1] 作曲家和评论家构成对立的两方面，他们的意见有显著的各执一端的现象。评论家们念着准备好的冗长报告，而作曲家们则在辩论中予以回答。评论家们任意地发出忠告，赞扬和责备，而作曲家们也进行回击和反驳。

一位评论家嘲笑"腐朽的西方音乐文化"（包括勋贝格、威伯恩、米罗、奥涅格、斯特拉文斯基），但是肖斯塔科维奇表示异议。他说："我们苏联作曲家对西方作品知道的太少……我们应该在作曲家协会举办一个研究班，来熟悉西方的音乐文化；那会是有趣和有益的……"评论家们有过分夸奖苏联交响艺术的倾向，但是青年作曲家，其中如肖斯塔科维奇和卡巴列夫斯基，强调克制。他们中的维克托·别雷——曾是青年"无产阶级"音乐家最前列的一员——承认了一个痛苦的事实："……苏联交响音乐艺术到现在为止还不存在。我们要谦虚，承认我们至今还没有在大型的音乐作品里反映出我们生活中最典型和最富有思想感情的部分——明显地

① 大部分讨论发表于《苏联音乐》1935年4—6月号。

用完美的形式把它反映出来……我们应该承认到目前为止，在我们的交响音乐里，才有一点点走向一种新的音乐语言、音乐思想的倾向；以及未来的风格的一点点苗头……”

如果这样的估价出于一位评论家，那么它可能是不恰当的。但它确确实实是来自一位对创造“苏维埃”风格有贡献的作曲家，那就是一个集体失败的自白了。尽管这种说法有些夸大，但是，鉴于人们把大量的颂词滥加于思想意识强烈而音乐本身平庸的作品之上，这样的自我批评听起来还是使人感到新鲜的。甚至在1934年，卡巴列夫斯基就已经指出音乐作品中苏维埃的标题和它们的非苏维埃的内容之间的脱节。他认为，苏联作曲家还没有找到“适应他们所选择的题材的表现手法，甚至连所选择的题材也不是经〔158〕常考虑得很周到”。卡巴列夫斯基的批评显然是针对1930年前后非常普遍的转向于“苏维埃题材”的倾向的。作曲家不是从“内容”出发而是给他们的音乐加上一个动人的名称或标题。卡巴列夫斯基感到这是“拉普姆时代的残余……那时候人们不相信纯器乐音乐，认为它不能充分地反映我们的苏维埃现实。”卡巴列夫斯基给“具体的音乐形象”以致命的打击，他说：“所谓苏联音乐一定要‘描绘’和‘刻画’具体的事实和发生的事件，这是毫无意义的。对于这些东西，也许音乐甚至是无能为力的。[1] 我们一定要把创作活动的具体思想感情的基础铭记在心。”[2]

卡巴列夫斯基说出了许多认真的作曲家的心里话。肖斯塔科维奇讲得直率并相当有讽刺意味。他说：“有一个时候，内容的问题很简单：放进一些词句，就是内容；没有词句，就是形式主义。

① 这使人们想起了卢那察尔斯基在1925年对共青团所说的关于文学中的现实主义和音乐中的现实主义不能相提并论的声明。见(原书)第55页。

② 《苏联音乐》1934年4月号第3—4页(卡巴列夫斯基：《论苏维埃主题、风格和音乐评论》)。

现在有一种认真的议论，认为问题不在于文字，而在于音乐……要获得音乐内容是没有捷径可走的。”①

因为这个论调来自肖斯塔科维奇，所以它就不能不是一种辛辣的讽刺：他不是也使用了那种“简单的”手段，把“词句”放进他的《十月》和《五一》交响曲里吗？但他一定认识到这种手段的不利，因为他从1929到1935年间没有写出一部交响曲，而当他再用交响曲形式创作他的第四交响曲时，那已是没有文字和标题的了。

不是所有的青年作曲家都象肖斯塔科维奇和别雷那样做了自我批评。有一个叫做加夫里尔·波波夫的作曲家，他的交响曲(1932年)曾经引起过强烈的议论，他曾自信地谈到新的创作方法说：“苏维埃交响音乐艺术是音乐创作中的一个新的范畴，它必须渗透到作曲家的创作实践中……苏维埃交响音乐艺术一定要把它的影响扩展到器乐和声乐音乐的那些被遗忘的、落后的环节里去……使蕴藏在声乐作品歌词中的社会政治思想通过真实感情的揭露和强化表现出来。”②

这些话听起来有点模糊和夸大。这个“苏维埃交响音乐艺术”的新范畴是什么？这个名词并不新鲜：阿萨菲耶夫在二十年代就制造了这个俄罗斯术语来描述大型音乐作品，它们不一定是交响音乐形式或属于交响音乐体裁的作品。后来，一位有创见的评论家——索列金斯基——立刻指出，在这个术语制造出来以前，这样的作品就久已存在——例如，马勒的《大地之歌》和十九世纪甚至十八世纪的另一些作品。

但现在，二十世纪三十年代中期，苏维埃交响音乐艺术这个术语取得了标语口号似的含义，它变成号召重新振作的论点并透露 [159]

① 《苏联音乐》1935年4月号第33页。

② 同上，1933年3月号第115页(波波夫：《关于苏联交响音乐问题》)。

了苏联交响音乐的危险处境。评论家和作曲家波格丹诺夫-别列佐夫斯基试图提供一个较明确的答案，他说："作为一种体裁的交响音乐不是别的，而是为乐队所写的奏鸣曲……另一方面，交响音乐艺术是一种创作方法的规定，是一种确定的音乐材料的发展程序……交响音乐艺术作为原则，作为音乐表现和最高的哲理性范畴之具体化的手段，正在成为苏联作曲家首要的和突出的方法，不论他所使用的风格和形式如何。"①

透过所有这些堂皇的词句，人们觉察到其目的在于优先把"苏维埃交响音乐艺术"这个术语用于表示苏联社会主义现实主义概念的大型作品(不一定是器乐，甚至不一定是交响曲)。尽管这个目的是含糊不清的，但三十年代许多苏联作曲家仍以旺盛的精力来追求它。

不过，怎样才能最好地达到这个目的，作曲家们的意见非常不一致。他们好象在一点上达成一致：传统的无标题的"绝对的"交响曲已过时了。作曲家感到创建具有意识形态含义的交响音乐的不可抗拒的压力。可是，怎样才能最好地把思想灌输到交响音乐形式中，这个难题仍然没有得到解决，倒是引起了许许多多的尝试。有些作曲家运用纯器乐的途径，通常采用标题或提要的办法；另一些运用声乐和器乐兼有的结构。评论家奥斯特列索夫在1935年指出：

"丰富苏维埃交响音乐艺术这一论题的进程正在飞速前进……苏联作曲家关心在参与建设新社会、新文化中、那些社会习惯和个人生活发生的深刻、复杂的变化过程……我们的生活和建设的总趋向是：集体化，工业化，争取和平的斗争，保卫我们的国家。所有这些促使我们重新考虑苏维埃抒情主义、

① 1937年发表的言论转引自根·奥尔洛夫：《苏维埃俄罗斯交响乐》第80页。

英雄主义、叙事诗……”①

在符合新的主题思想的情况下，有些作品献给一位国家的英雄，特别是列宁，另一些作品献给国家的团体，象苏联红军。还有少数作品是描写历史上的革命事件的，而另一些则是刻划苏联生活和劳动情景的。许多作曲家转向具有“民族”色彩的创作，和苏维埃联盟内部的一个民族或多民族的民间创作相结合，有时也和国境以外的地区的民间创作相结合。从电影、舞剧或戏剧配乐抽出来加工而成的组曲成为管弦乐的保留曲目；这样的组曲的内容是容易识别的，因为音乐原先就是为解说的目的服务的。

在这些多种多样的探索中，有一个重要的——虽然是短命的〔160〕——发展，是所谓歌曲交响乐。它是把人声和乐器结合在一起的大型混合套曲。插入器乐结构中的歌曲是“群众”歌曲风格的——它是可理解的、容易记住的、带有一般常见的意识形态色彩的歌曲。这样不费力地把器乐和声乐的成分结合一起，使得一些评论家称之为一种高尚体裁的“别体”。然而对于歌曲交响乐也有博学的支持者。例如，音乐学家雷什金看到两种艺术——音乐和文学——与两种结构——声乐和器乐——的融合。他认为在歌曲交响乐中能看到体裁的多样性——大合唱、组曲、清唱剧、交响诗。通过群众歌曲的方法，使合唱部分有助于人们理解音乐，而管弦乐部分则增添了哲理性的深度和广度。②

可是，这些理想的理论来得太迟了，它们未能拯救“歌曲交响乐”——它在1936年前后就从交响音乐体裁中消失了。在苏联音乐中，依然存在着对声乐与器乐结合在一起的大型作品的偏爱

① 《苏联音乐》1935年5月号第35页。

② 同上，1935年6月号，第6页。

——这，既不符合清唱剧形式，又不符合交响曲形式的含义，老实说，是两者的综合。格奥尔基·斯维里多夫成了这种形式的大师，虽然肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、卡巴列夫斯基和另外许多人培育了这种形式。

三十年代典型的歌曲交响乐是一个带点原始性的东西，在形式和主题的创意方面都很缺乏艺术性。它的最成功的和典型的代表人物是一度被列入现代派的作曲家列夫·克尼培尔。克尼培尔的第三交响曲(1932至33年)是献给远东红军的；它是为交响乐队和军乐队、独唱者、非专业的合唱队和手风琴而谱写的。他的第四交响曲(1933至34年)题名为«一位共青团战士的史诗»，它要求稍微小一点的力量——一个交响乐队和一个专业与非专业的男声合唱队。两部交响曲都有诗词，作者是著名诗人维克托·古谢夫。第四交响曲包含歌曲«田野，可爱的田野»，歌曲的欢快的旋律受到了俄罗斯民间风格的启发。在相当复杂的管弦乐段落和民间风格的声乐部分之间缺乏连贯和协调一致。克尼培尔捍卫这种二元的、不同质的材料的用法。他说："交响曲里的歌曲，是为了能脱离交响曲而独立地演唱的。这是一个作家为群众创作大型作品应该遵循的途径。"他的愿望得到了满足：当第四交响曲被人完全忘却时，歌曲«田野，可爱的田野»单独出了名(许多人认为它是一首真正的民间歌曲，其实不是)。①

〔161〕 在他的以«抒情诗»为副标题的第五交响曲(1935年)中，克尼培尔暂时放弃了歌曲交响乐形式。当他以第六交响曲(1936年)又回到这一形式时，评论家把它批评得体无完肤。他的第七交响曲，是歌颂苏联部队的军乐，当1939年人们首次听到它时，认为它的描绘方法是有点老式的。他的十四部交响曲中——最后一部写

① 第四交响曲1964年的第二个版本也没有引起人们对这个作品的注意。

于 1954 年——没有一部被列入保留的上演曲目里。

但在 1935 年的交响音乐艺术会议上，对克尼培尔的交响音乐的方法讨论得非常激烈。评论家奥斯特列索夫把克尼培尔的《远东》交响曲(第三)放在“当代杰出作品”之中。对此，肖斯塔科维奇激愤地回答道:“我绝对不同意。我的看法是，克尼培尔在他的交响曲中所选择的方法，不能成为苏联交响曲发展的起点……我觉得它既不纯洁又不质朴……”① 就在进行这场辩论的时刻，他好象要证明他认为的交响曲应该是什么样子的——肖斯塔科维奇开始写作他自己的第四交响曲，这是一部软弱无力的、不走运的作品，它和歌曲交响乐或苏维埃主题思想相隔甚远——作曲家决定撤回这部作品，以免招致 1936 年流行的狂热的批评。

附带地说一下，不仅是肖斯塔科维奇一个人不赞成克尼培尔的交响音乐创作的方法；甚至早在 1934 年，卡巴列夫斯基就发觉:歌曲“同交响乐并没有内在的联系。决定性的关键本不在于歌曲……而是在于歌曲性；克尼培尔犯错误，就是因为他的材料没有充满歌曲性。”②

在歌曲交响乐里怎样平衡声乐与器乐的成分，每位作曲家解决这个课题是不一样的。在一些作品里，声乐的成分是那么侧重，以致交响音乐构思的全部外形都消失了。克里门梯·科尔奇玛辽夫为独唱家、合唱队和管弦乐队谱写的三部《声乐交响曲》(1931 至 35 年)的情况就是这样。对于阿列克谢·瑞沃托夫用西方作家的革命诗篇，为男高音、合唱队和管弦乐队谱写的组曲《西方》(1932年)而言，也是如此。值得一提的还有维克托·别雷为合唱队、管弦乐队写的《饥饿进行曲》(1931 年)。

① 《苏联音乐》1935 年 4 月号，第 32 页。

② 同上，1934 年 9 月号，第 61—62 页。

熟悉交响乐传统的作曲家对声乐和器乐结合上产生的各样问题比较能够应付。从这个观点来看，弗拉基米尔·谢尔巴切夫的第四交响曲（1932到35年）使作品中的各种因素得到了更为独特的融合。早在1925年，谢尔巴切夫在他的第二交响曲里，就用了亚历山大·勃洛克的诗句。在纯器乐的第三交响曲(1931年)之后，谢尔巴切夫在他的第四交响曲里，又回到了混合的体裁。这部作品是打算作为俄罗斯革命史的大幅画面而写的——一位评论家〔162〕称它为“音乐历史小说”。副标题《伊若尔斯克》，说的是一个工厂和工人们的历史。他们在1905年革命中起了重要作用。原先设想的七个乐章，仅完成了四个；就现有的情况看，作品的几个乐章，大致相当于交响曲的设计，虽然开始是慢乐章——苏联交响曲经常是这样的。尽管有作曲家的经验，谢尔巴切夫不能解决标题内容和主题材料的纯音乐发展两者之间的矛盾。他的最终的失败是这种体裁本身的失败。

把“歌曲交响乐”的技巧应用到悲剧性实质的主题上的，有两部献给列宁的作品。它们是维萨里翁·舍巴林写的戏剧性的交响曲《列宁》(1931年)和卡巴列夫斯基写的以《安魂曲》为副标题[①]的第三交响曲（1933年)。舍巴林把这部作品设想为纪念性质的三部曲，根据马雅可夫斯基的诗歌《弗拉基米尔·伊里奇·列宁》，用了交响乐队、朗诵、四个独唱者和合唱队。虽然仅完成了设想的三分之一，但作品本身已是完整的。作品有三个乐章。第一乐章是一首单独为乐队的庞大的赋格曲，虽然有确然无疑的主要主题，但形式相当自由。附加的铜管演奏增强了有力的乐队高潮。这一乐章本身是完备的，不需要任何的“说明”，它经常被单独演奏。第二乐章——带有某种歌剧性的构思——叙述列宁逝世的日子。这

① 勿与他1963年的《安魂曲》相混淆。

里，独唱者和合唱队担负着主要的部分，乐队不过是伴奏和解说性的因素。终曲表现出感人的力量的汇合，带点清唱剧的风格，有着复调的合唱段落和有力的管弦乐队伴奏。取自第一乐章的复调主题——至少开头的乐句是这样——在第二、三乐章中都再现出来，作为音乐上统一的联系。

尽管具有庄严宏伟的音乐设想和马雅可夫斯基的动人诗句，舍巴林的《列宁》交响曲不是完全成功的；它缺乏主题的突出。评论家觉得它的旋律的灵感更适于表现"水墨风景画和忧郁的夜曲"，而不适合描绘"革命的英雄时代"。虽然交响曲不是一部生命悠久的作品，但它——回顾起来——是一个值得注意的"时代篇章"。一位年轻的苏联史学家评论道："这部作品把器乐复调和歌剧形式、清唱剧，同音乐文学的叠置等因素结合在一起，它或许是在'歌曲交响乐'的称号下，人们所熟悉的那种混合体裁的最显著和在艺术上最有意义的例证。"①

和舍巴林的熟练技巧相比，卡巴列夫斯基的《安魂曲》交响曲构思是朴素简单的。它仅有两个乐章，第一乐章是管弦乐的，第二乐章结合了合唱和乐队，用了马雅可夫斯基的学生尼古拉·阿谢耶夫的诗句。不过，卡巴列夫斯基的温和的语言在大力加重生活的悲痛情景的巨型作品中不能保持兴味。实际上，献给列宁葬礼的作品，没有一首是保留曲目。苏维埃国家——倒不如说，它的领导人——决定把悼念从一种哀伤的性质改变成一种"永世长存"的性质：他的一生的教导所具有的不朽力量，抹掉了他的死亡的悲剧性。 〔163〕

① 根·奥尔洛夫：《苏维埃俄罗斯交响乐》第87页。

除歌曲交响乐外，表现苏维埃主题运用得最广泛的方法是强调民族和民间的因素。这一点不用声乐的力量就能达到。在纯器乐体裁里面，民歌旋律可以和创作的主题材料并列一起，只要整个作品充满某一特定地区的语言。十九世纪后期，俄罗斯作曲家，特别是“五人强力集团”学派，曾广泛地运用过这样的方法；而苏联作曲家只不过使巴拉基列夫、李姆斯基-科萨科夫等人的古老的规则重现罢了。不幸，这个重现未能使上世纪过时的方法恢复生气；倒是产生了很多模仿性的、复述式的写法，一种退缩到了过去的东西，它几乎导致苏联音乐名誉扫地。外国对这种“为新的质朴而探索”已经存在误解，认为它是原始简单的表现。苏联音乐家代表团于 1935 年对《纽约时报》的解释是：“民主的音乐并不一定是原始的，我们的风格必须反映我们周围的生活……歌曲是音乐的主要成分……我们的风格要求歌曲的精华存在于我们的音乐之中。”音乐语言的民主化并不仅仅是通过“改编”民间创作，而是通过创造性地运用民间创作来反映“社会意识”来取得的。①

创造性地运用这种方法确实是作曲家的独创性和才能的试金石。对于老一辈来说，巴拉基列夫的理论仍然是有用的。可以考虑一下老练的作曲家伊波利托夫-伊凡诺夫的情况：1894 年，他写了成功的《高加索素描》。二十世纪三十年代，作为一个七十多岁的老人，他创作了《土耳其片断》(阿塞拜疆的主题)、《在土库曼斯坦草原》和《乌兹别克音画》。虽然他后期的作品距早期作品间隔四十年了，其技巧本质上仍是一样的。关于伊波利托夫-伊凡诺夫晚年的作品，并没有什么东西是特别“苏维埃”的；只不过是十九世纪的异国情调又变得时髦了，借此对各少数民族文化进行鼓励罢了。

① 见(原书)第 121 页。

曾经做过伊波利托夫-伊凡诺夫的学生的谢尔盖·瓦西连科[164]的管弦乐组曲更为现代化一些。瓦西连科的《土库曼景色》(1931年),特别是他的组曲《苏维埃的东方》(1932年)当时很流行。后者包含七个乐章,每一乐章根据不同民族或地区——帕米尔、亚美尼亚、乌兹别克、哈萨克斯坦、塔吉克斯坦、阿塞拜疆和吉尔吉斯坦——的民间旋律写成。丰富多采的配器是以打击乐器的各种组合,来试图再现某种乡土色彩的。

在反映时事主题的苏联交响乐的发展过程中,马克西米利安·什坦伯格的《土耳其斯坦-西伯利亚》(实际是他的第四交响曲),被苏联史学家认为是一部重要的作品。作品是为庆祝1926至30年建成的土耳其斯坦—西伯利亚铁路通车而写的。作曲家的目的在总谱的序言里表明,是为了传播这样的思想:和大自然作艰巨的斗争,穿越沙漠和高山,战胜一切困难的"新人"的成长。四个乐章的开头都以谢苗·基尔萨诺夫和杰米扬·别德内依的诗句为题辞,这给作品以近似标题的特征。虽然作品中有时插入了音画,但交响曲的基本形式是保留了的。主题材料——其中某些取自真正的哈萨克歌曲——富有民间传说的情趣。尽管它的构思很宏大,可是,总的效果只是一个模仿。

年轻一代的作曲家也在管弦乐的异乡情调上试笔,但成果没有很大价值。这样的作品有尼古拉·拉科夫的《马里组曲》(1931年)、鲍里斯·舍赫特尔的《土库曼》(1932年)和列夫·克尼培尔的《万奇河》(1932年)。照例,作曲家所使用的技巧就是在欧洲音乐艺术某种形式的范畴内运用地方的民间素材。但这两种因素从未很好地融合一起,其结果成为集成曲似的狂想曲,其中,权威性的民间主题屈服于和它格格不入的技巧手法的发展。虽然如此,那种狂想曲似的创作至今仍然为苏联音乐家们所喜爱。

可是，对于受西方熏陶的作曲家为追求遥远地区的音乐语言而进行的创作努力，和出生于乡土的作曲家企图保护古老的民间创作同时使西方的技巧手法适合他们的特殊需要，这样两种情形，我们必须加以区别。音乐学院所讲授的和声、节奏和音调的方法能够运用到什么程度，是一个至今尚未解决的问题。一些乡土的素材是不适应于我们的半音阶十二音体系或我们的有限的节拍类型的，西方音乐家也不能完全再现那种近似即兴的风格的表演。也〔165〕许可能由一些民族乐派的作曲家，受到作曲家协会的鼓励，产生解决的方法。"乡土的"作曲家学习了正规的音乐学院的全部课程后，是能审慎地、创造性地运用这些技巧而不妨碍道地的民间特色的。这里只略举几位作曲家为例，如阿塞拜疆的卡拉·卡拉耶夫、格鲁吉亚的菲克莱特·阿米罗夫、亚美尼亚的爱德华·米尔佐扬等。他们既保持其故乡的传统又能驰名全国。阿拉姆·哈恰图良的音乐经常是根据外高加索的民间材料而创作的，对某些人的口味来说，也许是太"西洋化"了，就像乌克兰的康斯坦丁·丹凯维奇的语言风格那样。而较年轻的一代，则更关心保持民间材料的真实性。

尽管作曲家们普遍致力于命题交响曲的创作，具有宏伟、古老的构思的真正交响曲并没有消亡。俄罗斯音乐的宝贵遗产极大部分是交响曲。甚至年轻一代在寻找新的解决方法的时候，也感到这一伟大的传统形式的挑战。卡巴列夫斯基、哈恰图良、赫连尼科夫早年都写过"绝对的"交响曲，虽然他们的才能倾向于另一个方面。

尼古拉·米亚斯科夫斯基使俄罗斯交响音乐艺术的伟大传统原样地葆其生机。三十年代期间，他创作了九部交响曲，第十一(1931—32年)至第十九(1939年)。其中两部可以称之为"命题

的"交响曲，虽然没有明确的标题：第十二，号称《集体农庄交响曲》；第十六，以《航空》交响曲得名。米亚斯科夫斯基把《集体农庄》献给十月革命十五周年纪念，作品于1932年6月1日首次公演。三个乐章都曾有示意的标题（后来作曲家把它们取消了）：作曲家想要描绘"为新生活进行斗争之前和斗争时期的俄罗斯乡村，以及斗争后建设起来的新的乡村的面貌"。整个设计是用过一些心思的——自觉地适应时代，使一些问题合理安排。我们可以这样断定：米亚斯科夫斯基是真诚的，虽然他自己好像并不完全感到满意，如他在自传中所说的：

"第十二交响曲没有完全如我所望；它在一定的程度上成了概念化的作品，虽然为了适应其内容，我打破了一些形式结构上的框框；但主要地是我为终曲寻找语言风格和形式没有成功，终曲仅外在地表现出我的构思，而内在的说服力不足。"

尽管它不是完全成功的，第十二交响曲依然是米亚斯科夫斯基的创作发展的里程碑——他的社会意识转变的象征。象他的许许多多同辈的艺术家一样，他迫切感到要更多地响应党在文化方面的号召：二十年代的不问政治的知识分子已经成为过去——所谓的"同路人"必须成为承担义务的艺术家。〔166〕

在单乐章的第十三交响曲中，米亚斯科夫斯基走的太远，他尝试一种"打破调性的直线的构成主义"的实验，但这种尝试仅仅是他唯一的一次道路改变。屡见的批评是，他的音乐语言太"主观"，因而他努力寻找更"客观的"风格。他在《自传》里讲道：

"我的第十五交响曲（1933—1934年）……由于它的乐观主义和诗意的激情得到好评。但是，这仍然不是我所要寻求的语言风格，我不知道这种语

言风格应该是什么，我也没有发现它的诀窍。无论是民间歌曲还是纯粹的城市曲调，依我看来，两者都不是在器乐音乐里创造社会主义现实主义的音乐语言的唯一因素。器乐音乐和声乐根本上有极大的差别。"①

米亚斯科夫斯基的第十六交响曲（作于1935—36年）较接近于作曲家所期望的理想，它受到苏联评论界热情洋溢的赞扬，称之为"苏维埃英雄交响曲"。这个光荣的称号说明它和贝多芬的第三交响曲表面的类似：米亚斯科夫斯基的倒数第二乐章是一首送葬进行曲，接着是一个"乐观的"终曲。送葬进行曲是在巨型飞机"马克西姆·高尔基"号坠毁的悲剧影响下写成的，而终曲含有一首米亚斯科夫斯基自己创作的群众歌曲《飞机在飞翔》；因此，第十六交响曲就叫成《航空》交响曲。米亚斯科夫斯基的明显的目的是抓住苏联人民的心情，即他的同胞们所感受到的关怀、忧伤和自豪，而他取得了成功，写出了一部富有时代意义的作品。普罗科菲耶夫通常是一个独立的、公正的评论家，他对第十六交响曲以巨大的热情写道：

"材料的优美，表现的卓越，以及全面的和声结构——所有这些是真正伟大的艺术……没有可爱的天真，没有埋头于已故作曲家的破纸堆里去寻找陈旧的材料。"②

只有这位坚持自我批评的作曲家没有感到完全满意："我并不认为我最后的第十六交响曲无论在形式或语言方面都得到了完全成功的解决，虽然它的内容的倾向比我其它的作品较接近于时

① 米亚斯科夫斯基：《文章、书信、回忆录中的自传》第2卷第18页。

② 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第104页。

代感。”①

在他继续探索“客观的”音乐语言的过程中，米亚斯科夫斯基 〔167〕写过几个份量较轻的作品，它们没有交响音乐的形式和内容。第十八交响曲，“献给十月革命二十周年”，有俄罗斯民间情趣；其实，作曲家觉得有些主题可以说是“无言歌”。风格是自在的，明朗的，简洁和深刻的——人们可以认为它是“向巴拉基列夫致敬”——但其中的纯朴是人为的，好象不是典型的米亚斯科夫斯基。

第十八交响曲是由于它的巧妙的铜管乐改编曲而流行开来的。改编者是一个军乐队指挥彼得罗夫。米亚斯科夫斯基听了铜管乐改编曲，非常喜欢，因而决定为红军军乐队写作他下一部交响曲（第十九）。他设想以类似动人的嬉游曲的形式，用演奏者和听众容易接近的语言。独特的是，米亚斯科夫斯基不用军乐作品的明显的风格：一点也没有摆出军队的姿态，没有英雄主义和军乐队所要求的雄伟的性质。事实上，有些抒情的主题听起来好像具有弦乐器一样的动人音响。总的来说，管乐处理得非常熟练而精致。米亚斯科夫斯基的铜管交响曲要求乐器的演奏精致典雅，对苏联进一步发展铜管乐的演奏起着有益的影响。

这一系列份量较轻的作品被第二十一交响曲中断下来了。第二十一交响曲是米亚斯科夫斯基最成熟的作品之一。它是以具有高度艺术性的单乐章表达出来的。单乐章以前仅用过一次，那是他的第十交响曲。在第二十一交响曲中，奏鸣曲快板包含了一个慢引子和一个与主题相联系的慢尾声。它是一部紧凑的作品，大约仅十六分钟的长度。原来的标题《交响曲-幻想曲》与音乐切合

---

① 引自 1936 年写的《自传》，因此把第十六交响曲说成是“最后的”。事实上，米亚斯科夫斯基写了二十七部交响曲；最后一部完成于 1950 年，即他逝世的那年。见米亚斯科夫斯基：《文章、书信、回忆录中的自传》第 2 卷第 18 页。

的很好。首尾段落是抒情的、高度沉思的，和当中激烈的快板形成对比。

本来，第二十一交响曲是受芝加哥交响乐团委托而写的。该乐团的指挥弗雷德里克·斯托克多年来就是米亚斯科夫斯基的音乐的积极支持者。1938年，斯托克访问莫斯科，并请米亚斯科夫斯基为1940年到来的芝加哥乐团五十周年纪念写一部交响音乐作品。米亚斯科夫斯基欣然接受这一委托。[①]题献（用的法文）由米亚斯科夫斯基亲笔写在总谱手稿上，它的内容是："为芝加哥交响乐团五十周年而作，献给它的杰出的指挥家弗雷德里克·斯托克博士。"值得注意的是交响曲不是献给乐队，而是献给它的指挥。〔168〕从1940年7月20日作曲家给史涅尔松的信里[②]可以推测到这是有意这样做的。信中说："……我捎给您为芝加哥写的《交响曲-幻想曲》的总谱。题献有点不大自然，但我认为，倘若我要向这个乐队表示感谢，那只是由于斯托克的原故……我附了一封信，声明斯托克使用这部交响曲不需给予报酬……"[③]末句不十分清楚：是否米亚斯科夫斯基因为过去的艺术联系而想把交响曲作为礼品献给乐队，还是当他接受委托时早已得了报酬？

苏联史学家避免提及芝加哥和第二十一交响曲之间的联系，仿佛这是一件难以为情的事情。事情的细节到了1959年史涅尔松发表一篇短文《和米亚斯科夫斯基的会见》以后才弄清楚。这篇文章登载在关于这位作曲家的资料汇编两卷集里。米亚斯科夫斯

---

① 专为芝加哥这次纪念写了作品的作曲家中有卡赛拉·米罗、沃尔顿和罗伊·哈里斯。

② 当时，史涅尔松是作曲家协会对外委员会的书记，他处理苏联作曲家对外各种联系，包括邮寄国外演出用的乐队资料。

③ 米亚斯科夫斯基：《文章、书信、回忆录中的自传》第1卷第329页（格·史涅尔松：《和米亚斯科夫斯基的会见》）

基和斯托克是在热烈的气氛中相会的。作曲家"和杰出的指挥家、苏联音乐的忠实朋友相识，感到高兴……斯托克告诉米亚斯科夫斯基，芝加哥的听众是怎样喜爱他的音乐，特别是他的第六交响曲每年都要演奏①。米亚斯科夫斯基向他保证为即将到来的芝加哥乐团五十周年纪念写一部交响音乐作品。米亚斯科夫斯基信守了他的诺言……"②

第二十一交响曲于1940年12月26日在芝加哥首演，由斯托克指挥。芝加哥的节目单上指出这是它的世界"首演"。不过，所有苏联资料是把第二十一交响曲的首次公演算作六周以前，于1940年11月16日在莫斯科由亚历山大·高乌克指挥举行的。而作曲家给史涅尔松的信中说，首次公演是在芝加哥，事情就变的有点神秘了。③

现在，研究芝加哥和莫斯科之间的先后问题看来已经有点学究气了。第二十一交响曲在两个城市都受到热烈的欢迎。在苏联，这部作品获得1941年斯大林奖金。回顾一下，评价是完全正确的，即第二十一交响曲是米亚斯科夫斯基最优秀的成就之一。然而，〔169〕考虑到米亚斯科夫斯基的全部交响音乐作品在上演曲目中有点衰落的情况，不仅在西方，而且——更重要的是——在苏联，这也是很遗憾的。

这种情况使得米亚斯科夫斯基的创作成果在三十年代更有意义了。因为无庸置疑的是他在探索如何使他的音乐语言清晰单纯

① 米亚斯科夫斯基在芝加哥受到的欢迎可以从下面的统计中看出：1925年到1941年之间，他的第五交响曲被演出两次，第六交响曲十一次，第七交响曲五次，第十五交响曲两次，第二十一交响曲三次。第八、第十、第十二和第十三交响曲各演出一次。

② 米亚斯科夫斯基：《文章、书信、回忆录中的自传》第1卷第329页。

③ 同上，第331页（1942年秋所写信件）

——从"主观的"风格(即音乐作为一种自我的表现)走向"客观的"风格——和广大听众交流思想感情。必须承认，这种探索不是经常成功的。一些受苏联评论家欢迎的作品是什么呢？就是所谓"表现苏维埃人世界观"的音乐，实际上却是相当浅薄的乐观主义和简单化的。但是即使他的判断有错误，米亚斯科夫斯基依然是炉火纯青的大师，一位勤恳、具有自我批评精神的艺术家。

三十年代，普罗科菲耶夫的境遇则完全不同。在他的《交响之歌》作品第五十七号（1939年于莫斯科公演）遭到悲惨的待遇之后，他就在此后十年中从交响音乐体裁领域里退出了。尽管如此，普罗科菲耶夫仍给乐队提供上演曲目；像已经提过的《基热中尉》和《罗密欧与朱丽叶》组曲都是非常成功的。他的第二小提琴协奏曲——本来是按奏鸣曲构思的——1935年写成，同年在马德里首次公演，由法国小提琴家罗伯特·索顿斯演奏，指挥是费尔南德斯·阿尔沃斯。这部作品是抒情的、富于表现力的，没有第一小提琴协奏曲的"辛辣"，而把小提琴处理得更有歌唱性；它成了许多艺术巨匠最喜爱的上演曲目之一，包括第一个在美国普及它的海菲茨在内。第二小提琴协奏曲的音乐使苏联评论家满意。他们觉得普罗科菲耶夫认识到"形式主义的实验是完全无用的"。[①]但是这种评论自鸣得意得过早了，因为普罗科菲耶夫在作品第五十八号大提琴协奏曲里又走他自己的路子。这部作品于1938年在莫斯科演出，它没有受到欢迎。作曲家感到十分惊愕，因为他认为它"很像第二小提琴协奏曲"。[②]尽管如此，他作了某些更改；好多年以后，他又把它全部修改成为不朽的《交响乐协奏曲》（作品第一二五号）。普罗科菲耶夫在其《俄罗斯序曲》（作品第七十二号，

---

① 涅斯齐耶夫:《普罗科菲耶夫》(乔纳斯译)第264页。

② 同上,第298页。

(1936年)中追求“民族的”倾向的尝试,仅仅证明这种故意的修正是不自然的。

当交响音乐体裁处于变动和实验的阶段时，当作曲家们以注入苏维埃“命题”和“歌曲”来复兴交响音乐艺术的尝试并不成功时,有一位作曲家——肖斯塔科维奇——站在一边观看。他没有逃避这个问题。在二十年代后期,他已积累了具有“思想性的”交响曲的经验。在1935年讨论交响乐创作时,他发言反对插入人为的“含意”，反对插入所谓的主题性。对交响乐的痼疾，肖斯塔科维奇的〔170〕解决办法表现在他的1935至36年写成的第四交响曲里。他撤回了第四交响曲，并且立即决定写一部新的、完全不一样的交响曲，这一行动表现了高度的自我锻炼和创作成熟。它是强加给自己的磨炼,但他取得了胜利,虽然他的身心不是没有受到损害。

关于第四交响曲——它是肖斯塔科维奇创作青春时代的长期被流放的孩子——的受到排斥，与其说是由于见识短的苏联美学家们,不如说是由于作者自己。因为很明显，肖斯塔科维奇于1936年撤回其作品之后,在1953年——“解冻”开始的年代——已可以随时上演这部作品了,用不着再等另一个九年。一直到1956年，在他的自传里,他以对他的第二和第三交响曲的同样口吻,谈到第四交响曲的同样失败。他说道:“我的第四交响曲同样失败了，它还没有被演奏过。它是——以形式而论——一部极不完善的、冗长的作品。我要说,它的失败是受了‘夸大狂’的影响。然而,总谱中有我喜欢的一些篇章。”①

今天,三十年之后,听众被肖斯塔科维奇的《第四》所惊惑。六十分钟之久,人们紧张地听着像有什么严重的事件就要发生似的，但不知怎么的,那最高潮总未来到。交响曲类似一座火山的爆发，

① 《苏联音乐》1956年9月号第9—15页(肖斯塔科维奇:《我走过的道路》)。

或是脱缰的想像力的奔驰，那音乐几乎是随意向外喷泻，没有明显的逻辑或布局，只有瞬息的闪光，而没有长时间的照明，只有一直向前推进，而没有清楚的目标。至少，这是从散乱的第一乐章里所得到的印象。这里只是一个接一个的乐思，但没有明显的联系或发展。仿佛这位还不到三十岁的青年作曲家表示只要一挥手就能改造贝多芬、马勒共同居住过的交响乐之宏伟庙堂。这令我们想起另一首作品的第一乐章，在那一乐章里，三十来岁的作曲家既撇开了传统的束缚，又控制住他的奔腾的想像。那就是贝多芬的《英雄交响乐》的第一乐章。

然而肖斯塔科维奇的第四却是另外一回事。它是一个巨大的失败，但却使听众很奇怪地受到了感动。在违反一切曲式分析的第一乐章之后，出现了兰德勒舞曲似的中间乐章，这一短暂的安静具有辛酸而美妙的马勒式的音调。然后就是庞大的终曲，其结构，即使不算包含令人信服的逻辑，至少还是有全面的安排的：五个大段落，每段多少是独立的。当然，在开始的摹拟送葬曲的广板段落里，人们听到了布鲁克纳和马勒。肖斯塔科维奇在以前和以后再没有比他的第四交响曲更接近马勒的了。不过，马勒式的影响都被苏联和西方评论家过分强调了，他们需要一些明显的东西来评〔171〕价这部古怪而混杂的交响曲。总的说来，《第四》是最纯粹的肖斯塔科维奇——没有一个因素（除掉一个马勒式的庞大堆砌以外）不能追溯到他的早期三部交响曲、他的歌剧、他的舞剧、他的全部从1926至1935年的音乐。我们可以听见着魔的固定低音节奏、过量的打击乐器、挖苦的幽默、辛辣的讽刺、深沉的重踏、宽广的大弧度的旋律和花梢的配器。最后，他写了终曲的伸展了的尾声，长持续在C音上面，特意用来表示他的从容和余意不尽。那安静的结尾是忧伤得离奇，不过，又不能像以前那样，不加思索地把整个作

品说成是“悲观的”。

要说第四交响曲缺乏“形式”，那是错误的：它不缺乏形式（因为肖斯塔科维奇熟知乐理教科书中的规则），而是有意地摒弃形式以便使音乐自由地流逝。《第四》之后，肖斯塔科维奇对他的探索似乎失去了信心。他放弃了它，以便把他的音乐材料较清晰地组织起来。这个变化来之不易；他晚年甚至承认自己从未成功地写出一部使他自己满意的完美的交响曲奏鸣曲快板乐章。即使如此，在《第四》完成之后，他得出这样的结论：没有坚实的建筑结构，交响曲是不能存在的。

得出《第四》是一个死胡同的结论，究竟是出于作曲家创作上的信仰，还是由于他屈服于外部的压力？这一疑问经常被提出来。但通常的断然回答是赞同压力之说。作曲家本人使这一回答过了关，因为他把下一部——第五——交响曲称为“一个艺术家对公正的批评的创作回答”。

应该理解作曲家的“承认”① 不是指的第四交响曲（因它首演之前被撤回，它是一般公众所不知道的一部作品）。一般说来，它指的是 1936 年 1、2 月《真理报》的专论。专论批评了肖斯塔科维奇嗜好“形式主义”，“形式主义”意即极端的现代主义。

那么，肖斯塔科维奇的答复就是 1937 年的第五交响曲。但这一点经常被忽略了，以为当初的答复按他的意愿也可能是《第四》。但是，第四交响曲于 1935 年 9 月 13 日起稿，1936 年 5 月 20 日完 〔172〕

① 如果人们知道肖斯塔科维奇从来不公开大声地自我辩护的话，这个“承认”的措词是更加令人叹息的；当辩论期间他们诋毁他的作品时，他的声音是别人听不到的。他是否真的用了“公正的批评”这个词，是有疑问的，虽然在许多西方人的报告中如此反复引用。苏联历史家们提到它时是说“我的创作回答”或“我对批评的创作回答”；“公正”这个字的被删除、使肖斯塔科维奇发出的声音远不是那么屈服，并不意味着对“犯罪”的任何承认。

成，在《真理报》第一篇专论和第四交响曲完成之间，相隔四个月。在这段时间当中肖斯塔科维奇有可能依据官方的批评修改第四交响曲，使之比较容易被人接受。可是，尽管批评使他震惊，他仍然遵循着艺术良心的驱使，对第四，未予改动。新的（第五）交响曲一直到1937年4月18日才起稿；完成的日期是7月20日，首演在11月21日——这一切是难以置信的迅速。

和一开始就非常混乱的第四交响曲相比，第五完全沿着传统形式的路子，成为一部有机地组织完善的作品。例外的是第一乐章的基本上很慢的广板。除此之外，作曲家只是沿续他在1926年写作第一交响曲时停顿下来的作法——至少就形式而论是这样。不过，在结构上，《第五》的宏大规模远离第一交响曲那种室内乐一般的清彻透明的特色。

《第五》的音乐语言怎样？我们可以让喧嚣的和外露的终曲来说明；不过，作曲家坚持以不快不慢的速度（用精确的节拍机数字表达出来）来代替当时一些指挥家们所使用的那种非常流行的拚命冲击使作品庸俗化的做法，这就减轻了那显得外露的缺点。结尾的篇幅——D大调调性的多次反复——过分扩张了，而它的处理也是陈旧的：举例来说，1888年，马勒在他的第一交响曲结尾就有效地用过它。三十年代中期，肖斯塔科维奇对马勒是备加赞佩的。马勒对他的影响是明显的。

但在指出这一不足的同时，人们应该看到第一乐章的庄严雄伟。它一开始的主题显得突出（虽然第二主句音调优美，比通常的肖斯塔科维奇更甜一些）。人们从吵闹的谐谑曲里得到快乐，又被热情的慢板所激动——慢板按1937年苏联美学的标准被认为是最有问题的乐章。总的说来，第五交响曲具有“社会教育力量”。这是帕乌尔·贝克尔描写马勒音乐的威力所制造出来的表情术

语。① 只有伟大的交响乐家才具有这种力量——它把听众结合在一起，把不同的人民群众推动起来，并使他们到达一个被唯一的感情支配的浪潮高峰，所有的思想的节制被一扫而光。这就是肖斯塔科维奇第五交响曲在最初产生的作用，而且它经受了时间的检验。在苏联，出现了许许多多文章，以夸张的字眼赞扬了这部作品，并且得到了非音乐家如作家阿历克谢·托尔斯泰和飞行英雄格罗莫夫的好评。它仿佛是苏联的知识界想给它的有才华的成员〔173〕之一的虐待加以补偿似的。赞扬者的歌颂淹没了少数持保留意见者的声音。也只是很久之后，1948 年，当肖斯塔科维奇再次遭受攻击时，有一位作曲家同行——科瓦尔，提到过去对第五交响曲的"不加批评的过分赞扬"。②

苏联公众也不愿听国外的相反意见。第五交响曲在西方第一次演奏时——1938 年 6 月 14 日在巴黎，由德索尔米埃尔指挥——共产党《人道报》的赞扬的评论被广泛传布，而几位重要的法国评论家对此新作的简要批评却不被提及。还在巴黎演出以前，阿图尔·罗岑斯基——曾把《马克白夫人》介绍给美国——于 1938 年 4 月 9 日通过全国广播公司的广播网指挥演奏了肖斯塔科维奇的《第五》。第五交响曲始终是肖斯塔科维奇的十四部交响曲中演奏得最广泛的一部。

第六交响曲是两年后写成的，1939 年 11 月 5 日由姆拉文斯基(第五也是由他指挥首演的)指挥在列宁格勒首次演出。这部新交响曲比它以前的交响曲得到更恰当、更严格的评价。由于肖斯塔科维奇的第六是在每年度举行的苏联音乐节上演，它显得黯然失色，公众的兴趣给那些色彩鲜艳的作品吸引住了，如普罗科菲耶

① 帕乌尔·贝克:《从贝多芬到马勒的交响曲》(柏林，1918 年版)第 17 页。

② 《苏联音乐》1948 年 2 月号第 61 页(科瓦尔:《肖斯塔科维奇的创作道路》)。

夫的大合唱《亚历山大·涅夫斯基》和沙波林的《在库里科夫战场上》——两者都是由于它们的歌词唤起了人们的爱国热情。有些评论家觉得肖斯塔科维奇在他的创作发展中后退了。《第六》的形式遭到批评：一部三乐章的套曲，其中第一乐章——一个扩大了的广板——比紧接的两个乐章（轻快的谐谑曲和加洛普舞曲似的终曲）还要长两倍多。主观的哲理性的开始和外向的、轻浮的结尾之间，内部的对比太尖锐了。此外，也有一些公开的失望，它们和新交响曲的实际性质并没有什么关系：1938 年秋作曲家曾声称他的新交响曲要用民间诗歌和民间材料来表现有关列宁的主题，这部交响曲就因此唤起了希望。①可是，第六交响曲上演时没有任何的解说，但和他所宣布的命题没有丝毫关系。这起码在苏联内部，多少影响了对《第六》的客观评价。

在国外，《第六》遭到了故意的冷遇。当时，已经习惯地认为，肖斯塔科维奇不得不按照党的命令来创作了。当然，这是个荒谬的偏见，不过在美国这种看法流传得特别广泛。因此，斯托科夫斯基指挥费城乐团首演第六后，作曲家兼评论家弗吉尔·汤姆逊写道：

〔174〕 “肖斯塔科维奇的《第六》……清楚、明白、生动、守旧……它一方面忠实于浪漫化的、因而是削弱了的新古典主义，另一方面忠实于鲍罗丁式的纯粹俄国人的东方风格……它是一部令人愉快的作品，但是有时气息未免有些浓烈。如果署名是一位美国作曲家的话，……它就会被列入畅销的学院派作品之中。”②

---

① 德·肖斯塔科维奇：《我在创作列宁交响曲》，载《文学报》1938 年 11 月 20 日，转引自根·奥尔洛夫：《肖斯塔科维奇的交响乐》（列宁格勒，1961 年版）第 104 页。

② 《纽约先驱论坛报》1940 年 12 月 4 日（弗吉尔·汤姆逊写于纽约首演以后），美国的首演于 1940 年 11 月 29 日费城举行，费城乐团演奏，斯托科夫斯基指挥。另有好评发表于《音乐的美国》1940 年 12 月 10 日。

当第一次初听一部清楚、明白的音乐作品时，我们很轻易地就会把它说成只不过是“学院派的”音乐作品。就像——普罗科菲耶夫如此说——倘第一次初听觉得有些不易接受时，我们很轻易地给它贴上“形式主义”的标签。大多数评论家所忽略的是，肖斯塔科维奇在他的第六交响曲里是忠实于自己的。不管是内在的还是外向的，新古典的还是新陈词滥调的，《第六》和舞剧《黄金时代》、《螺丝钉》、钢琴协奏曲、歌剧《鼻子》——这些早于《马克白夫人》的作品——都是一脉相承的。在肖斯塔科维奇的音乐创作里，巴赫和奥芬巴赫常是友好的近邻，在第六交响曲里也是如此。

如果回顾三十年代的交响曲以及肖斯塔科维奇的贡献——被抑制的骚动的第四、胜利的第五、被贬低的第六——有个非常突出的事实：这位年仅三十的青年作曲家，差不多绝无仅有地在总谱里面保存了并重申了交响乐体裁的伟大，它对世界的马勒式的想象。在那十年间，他比任何一位他的同行吞下的咒骂要多，而他表明，他比他们当中最好的人，也更开朗、更忠于自己。当肖斯塔科维奇想到要对统治制度“让步”时，他实际上，比方说，不如普罗科菲耶夫或米亚斯夫斯基能适应；至少，他的作品目录中没有充塞着赞美斯大林和基洛夫的大合唱之类的作品。是肖斯塔科维奇，把交响乐体裁从思想上奄奄一息的情况中提起来，摆脱了空洞的冗长和虚假的标题性的呓语。他的第五交响曲的冲击作用，使得其它的一切都变得苍白失色。苏联美学思想由此甩开像“歌曲交响乐”之类不治之症，重新承认了作为音乐思想的最高表现的交响乐，它的崇高和伟大。

〔175〕

八、伟大的卫国战争，苏联战争主题的交响乐

对于苏联广大人民群众，希特勒在1941年6月22日的进攻，完全是一个突如其来的袭击。但在那些消息灵通的党的官员，机关干部和知识分子中间，一种不祥的预感早就蔓延开了。爱伦堡在1940年夏天就感到"德国人不久要进攻我们了"。康斯坦丁·西蒙诺夫在他的小说《生者与死者》中，描写了那些日子里的心情："好像人人早就期待着一场战争，然而，在最后的一刻，它就像晴天霹雳一样地来临了；显然，每个人都不可能有准备地防止这样一个巨大的灾难。"①

紧接的几个月是一场恶梦。战场上的败北令人震惊，损失令人难以置信。1941年底，基辅被占，列宁格勒被围，德国人已经到了莫斯科的大门了。在苏联这一边，表现了英雄主义，混乱，甚至于偶然性的背叛——但最终，英雄主义占了优势。阿历克谢·托尔斯泰1942年写道：在这场残酷的战争里，"人民的道德品质"是决定的因素。但是也有道德品质毁坏的片刻。像1941年10月16日那天那样，人们表现出惊慌失措，以为德国人已突破了莫斯科的防线。亚历山大·沃思写道：那一天"并不像官方历史记述那样是一个'莫斯科全民一致的英雄主义'的故事"。② 几天前政府决定要疏散所有重要的科学、文化机构，这件事促成了人们的惊

① 转引自沃思：《战时的俄国》（伦敦，1964年）第119页。

② 同上，第232页

慌。① 大剧院迁到古比雪夫，全苏交响乐团到伏龙芝，莫斯科音乐学院到萨拉托夫。列宁格勒的机构也转移了：基洛夫剧院到伯尔姆，爱乐乐团到新西伯利亚，音乐学院到塔什干，小歌剧院到奥伦堡。作曲家协会总部安顿在斯维尔德洛夫斯克。许多个别的作曲家都从莫斯科疏散了，起先到高加索，然后——随着前线危急的逼近——又到更远的内地。在他们当中有普罗科菲耶夫、米亚斯科夫斯基、沙波林、亚历山大·克列恩、保罗·拉姆、萨缪尔·费恩堡和老一辈的钢琴家戈尔登维捷尔。普罗科菲耶夫最后定居在阿拉木图，米亚斯科夫斯基在梯比里斯，后来在伏龙芝。尽管局势紧张、生活动荡，作曲家们不仅继续进行创作，而且新的环境刺激了他们。例如，高加索的民间素材构成了普罗科菲耶夫第二弦乐四重奏和米亚斯科夫斯基第二十三交响曲的主题基础。这两部作品。是在 1941 年写成的。这种刺激反过来又起作用：作为东道主的各地区的城市，由于这些闻名的机构和伟大艺术家们的到来，得到了文化上长足的教益。 〔176〕

政府尽管进行了遣散，但是并没有全部抛弃被围困的居民。莫斯科和列宁格勒仍然保持着几个艺术机构的核心——电台的乐队，斯坦尼斯拉夫斯基-涅米罗维奇·丹钦科音乐剧院和大剧院的分院。个别艺术家不顾危险、寒冷和饥饿，继续在城里和前线演出。正当伦敦惨遭闪电式轰炸，莫斯科和列宁格勒的音乐和音乐演奏证明了它们的新生力量——对于被围、受饥的老百姓，莫斯科和列宁格勒好象成为他们的命脉。根据指挥家伊里亚斯贝格的回忆：在被封锁的列宁格勒，“无论什么天气，即便是最可怕的冰冻，观众都来听我们的乐队演奏。他们甚至从前线赶来——而前线距离

① 当第二天，宣布克里姆林宫的领导人员，包括斯大林，还留在莫斯科时，这种惊慌的情绪就减轻了。

市中心仅仅六公里。”① 有一个孤立的统计资料，说明了音乐对于遭受灾难的全体市民的意义：1942 年 2 月 1 日，单只一个星期天，就有一万六千名音乐爱好者参加了十六个不同的音乐演奏会。那年夏天，沃思在莫斯科，他指出："我在我的莫斯科日记上写着……虽然现在所有的俄罗斯文化正处于极度的险境……甚至在极寻常的柴科夫斯基演奏会上……都笼罩着异乎寻常的感情的气氛。我记得在形势最危急的 1942 年 7 月的一天，柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》序曲的著名爱情主题，赢得了大量的眼泪。无疑，这是荒谬的，但却是真的！”②

是的，俄罗斯文化处于极端危险之中。目睹德国人在克林造成破坏的肖斯塔科维奇写道："野蛮成性的纳粹企图毁灭整个斯拉夫文化……俄罗斯人民永远不会饶恕和忘记这一切……”③ 柴科夫斯基在这里度过晚年的克林是一个离莫斯科不远的村庄；柴科夫斯基在克林的住屋作为国家纪念馆而受到保护。1941 年 11 月 22 日，德国军队占领了克林，但三星期后他们不得不溃退。在这段短暂的日子里，这个村庄遭受了极大的毁坏，虽然苏联当局已从柴科夫斯基的住屋里转移了许多珍贵的手稿和记录，"德国人从墙上把木制品扯下来，烧火取暖；并把图书、乐谱扔进火炉。”④

〔177〕 虽然在莫斯科，严重的情况处处皆是，但还不能和列宁格勒的苦痛相比。列宁格勒的三百万人被隔绝、受包围，势将成为饿殍而濒于死亡。围困自1941年9月持续至 1943 年2月；即使在突围以后，德国人仍驻扎在离基洛夫工事仅两英里的地方。在十八个月的被

① 波格丹诺夫-别列佐夫斯基和古辛编：《在伟大的卫国战争年代里》（列宁格勒，1959 年版）第 45—46 页。

② 沃思：《战时的俄国》第 410 页。

③ "苏联对外文化协会"会刊（莫斯科）1942 年第 3/4 期第 83 页。

④ 同上。

封锁期间，根据官方统计数字，有六十三万二千人死于饥饿和穷困。而根据非官方的统计数字，则死亡人数近一百万或全市人口的三分之一。根据哈里森·索尔兹伯里的记述："这是历史上一座现代城市所受到的最长时间的围攻和最大的损失；这是一个接受考验、蒙受痛苦和发扬英雄主义的时刻，它达到了几乎不是我们的理智所能体会的可歌可泣的顶点……"①除了饥饿和寒冷，列宁格勒还遭受炮击和飞机轰炸。1941 年至 42 年冬，是最为残酷的时日，国家的口粮供给——倘若他们能够得到的话——对许多成年人，每天已经降低到五百卡路里（热量单位）之下。到处都在死人，在街上、在劳动中、在机关和工厂。水管爆裂了，人们只有喝涅瓦河或运河的污水。电力削减到最低限度，家里和办公室里都是漆黑。

在这样危急的情况下，可以设想：人们除了幸免一死，什么也不想了。然而剧院继续在战斗，音乐家继续在演奏，作曲家在赶写音乐。寒冷和饥饿夺走了他们队伍中的不少人。演员穿着大衣和毡靴出场，音乐家戴着露出手指尖的毛手套演奏。由于许多演奏者生病或死亡、饥饿或不能行动，电台的交响乐队曾经不得不被迫停演约三个月之久。但在那年的 3 月，一个乐队重新作了排练并于 4 月 5 日第一次公开演出了。指挥伊里亚斯贝格回想起来："普希金剧院大厅里的温度是摄氏零下 7 — 8 度。人们因激动和高兴而欢呼……大厅里挤满了人群。5 月 1 日那一天，在重炮的轰击下，我们演奏了柴科夫斯基的第六交响曲。"② 后来，这个乐队移到爱乐大厅。三个月以后，1942 年 8 月 9 日，它首次演出了肖斯塔科维奇著名的《列宁格勒交响曲》。

---

① 转引自沃思：《战时的俄国》第 297 页。参见哈·索尔兹伯里：《九百天》（纽约，1969 年版）。

② 波格丹诺夫-别列佐夫斯基和古辛编：《在伟大的卫国战争年代里》第 46 页。

作曲家波格丹诺夫-别列佐夫斯基的战时日记提到这部交响曲的诞生。在 1941 年 9 月 17 日那一天，我们发现以下的记载:

> "今晚，我们到肖斯塔科维奇那儿去。他两次为我们演奏了他的新交响曲(第七)的两个乐章。他告诉我们关于这部作品的整个方案。我们所有人的印象是极为深刻的。不可思议的是，对周围的感受以及通过创作将这些感受立即反映出来的协调一致的过程是怎样形成的；把对周围的体验安置于复杂的、规模巨大的表现形式之中，一点也不贬低这种形式。……当他弹奏时正遇空袭。作曲家提议我们继续听下去；只有他的家属到隐蔽处躲避……"①

〔178〕

在这次片断的试听后不久，肖斯塔科维奇发表了一篇关于他这部新交响曲主题构思的简洁而难忘的短文:"在我的一生中，我从来没有把自己的作品献给过谁。但这部交响曲——倘若我能够完成它的话——我将把它献给列宁格勒。因为所有我写进去的，我表现于其中的，都是和我热爱的故乡联系在一起的，都是和她抗击法西斯强盗的历史性时刻紧紧相连的。"②

在这篇短文于 1941 年 10 月 9 日发表时，肖斯塔科维奇已经不在列宁格勒了。在 1941 年 9 月下旬，他不得不同意转移到了莫斯科。从那里又被送到古比雪夫。在古比雪夫，于 1941 年十二月完成了这部交响曲。1942 年 3 月 5 日，由萨莫苏德指挥迁到这里的大剧院乐队首次在古比雪夫演出。3月 29 日，在莫斯科听到了仍由萨莫苏德指挥的这部交响曲的演奏。

当时，列宁格勒的日子已经面临绝境了。下面是波格丹诺夫-别列佐夫斯基日记里的另一些记载:

---

① 同上，第 130 页。

② 《苏联艺术》1941 年 10 月 9 日。

"1941年11月5日　我们大家在普希金剧院阿萨菲耶夫的住屋里碰头。在那里，我们听了为纪念十月革命节二十四周年歌曲比赛的目录……"

"11月28日　四天没有热的东西吃了，只有一些配给的面包……"

"11月25日　会计年度的经费已经用完。我们同作曲家协会基金会的联系已被切断，甚至我们也不知道他们疏散到那儿去了……"

"1942年1月6日　作曲家协会创作活动的脉息日益微弱。但并没有死亡。许多人已无法从郊区前来……市交通车全部停驶……"

"1月29日　城市瘫痪了。从25日起没有水，26日起由于缺水而无法生产面包了。电话断了，广播哑了……协会唯一的创作活动是由作曲家组成到前线、医院、停泊在涅瓦河的海军船只去的巡回义务演出……"

"2月6日　我们的队伍薄弱了……疏散、死亡……"　〔179〕

"2月25日　无线电广播又发挥作用了……"

"3月23日　收到给协会1942年支用的二万五千卢布……"

"4月11日　家里的炉子有火了，这是今冬第一次……明天去听伊里亚斯贝格的交响音乐会……"

"4月15日　市交通车又行驶起来。城市洋溢着节日的气氛……"①

入夏，情况有了些好转；至少人们不用和黑夜与寒冷搏斗了。7月，列宁格勒作曲家协会主席波格丹诺夫-别列佐夫斯基飞往莫斯科，去呈送受围期间列宁格勒作曲家创作的作品。他在8月6日回来，为他的同事们满载着食物和药品。他到达时，正值肖斯塔科维奇《献给列宁格勒》的第七交响曲最后一次彩排。

甚至在列宁格勒能听到"它的"交响曲之前，这部作品已经传到美国去了。显微胶片的总谱由军用飞机途经伊朗、北非、南美航运至美国。1942年7月19日，阿图罗·托斯卡尼尼指挥国家广播交响乐团首次广播演奏了它。无数的听众在无线电里听到这部

① 波格丹诺夫-别列佐夫斯基和古辛编：《在伟大的卫国战争年代里》第133—142页。

作品的首次公演。1942至1943年间，仅在美国，就由知名的指挥家——库谢维茨基、斯托科夫斯基、奥曼迪、罗岑斯基、米特罗普洛斯、蒙特和其他人指挥演出了这部作品共达六十二次。交响曲在美国、澳大利亚、拉丁美洲等世界各地到处演出……那已经不是一般的音乐会了，它成为向伟大的人民为争取生存而斗争的不屈不挠的精神力量致敬的颂歌。这种精神力量是由它的一个儿子用一种世界的语言——音乐表现出来的。正如美国诗人卡尔·桑德贝格表示的：这部音乐作品"是用心血谱成的"。

1942年8月9日，当列宁格勒还在被围困之中，这部交响曲在这儿的第一次演出比任何光辉的首演都具有更深刻的意义，波格丹诺夫-别列佐夫斯基在他的日记里写道：

"大厅的情景令人激动，它仍然象从前那样充满节日气氛。那古朴的白色、金黄色和深红色以及完美匀称的建筑……大厅里水晶般的大型分枝烛台发出奇妙的光辉。听众是全部或者几乎全部被围的列宁格勒音乐生活的代表人物——作曲家、歌剧演员、教师……许多带着自动武器从前线直接赶来的战士和工作人员。乐队还得到了临时抽调来的一些部队音乐家的支援：总谱中需要八个圆号、六个小号、一个庞大的打击乐器组。

〔180〕

"我们带着激动的心情聆听着弦乐齐奏的主题开始的音响，……肖斯塔科维奇离开列宁格勒后所写的最后两个乐章，对我还是新鲜的……人们不是一下子就能说得出听了这部交响曲以后的印象的。这不是一个什么印象，而是一个使人震惊的体验。这种体验不仅是听众感受到了，演奏者也感受到了，他们看着乐谱演奏时，犹如在回顾他们亲身经历的一部活生生的历史……"①

显然，不可能客观地、平静地按照它的音乐的各种性质来评论这部独特的交响曲。全体人民认为这部作品是他们的斗争的象

① 同上，第146—47页。

征，正如一个评论员当时写的："肖斯塔科维奇第七交响曲的深远意义超出了仅仅是音乐事件的范围。它已成为我们人民所有的文化实体，一个具有重大政治、社会意义的真相，一个进行斗争夺取胜利的动力。"①

战争时期可以分为两个阶段：第一阶段，从 1941 到 1943 年，包括最初的突然袭击，战场上灾难的失败；第二阶段，从 1943 到 1945 年，包括制止敌军，反攻和最后的胜利。最初的悲痛和愤怒的心情逐渐转变为坚定和争取胜利的决心。所有这些都在当时音乐里有所反映。像肖斯塔科维奇的第七("列宁格勒")这样一首交响曲，写于战争初期，当战局胜败未定的时刻，它的气氛当然就不同于象普罗科菲耶夫写于胜利在望时的第五交响曲了。概括事件的重要性，需要一定的距离——事件越是重大，越需要更多的时间来吸取它的全部意义。不管最后如何评价战争年代的苏联音乐，有件事是清楚的：不能用一种孤立的"客观"的态度来作出判断。那样就会把它的作用及其动机解释错了。

那一时期音乐的作用在于安慰和鼓舞，激发和勉励；除此而外没有什么别的要求。作曲家不考虑永恒的价值，就连明天的也不想——他仅仅想着今天、当前，想着马上影响听众。所有论战，所有关于模仿主义、现实主义、形式主义的争吵都成为过去；所有美学原则也已忘怀。只有保全性命和灵魂要紧，而音乐的主要素质是它培育道德品质的力量。公正地回顾一下，人们就能够发现，英雄的姿态有时是肤浅、做作、空洞的；然而在激动之下，一切看上去都像是真实的、非常富有生命力的了。

① "苏联对外文化协会"会刊，1942 年第 7/8 期第 49 页(帕夫洛夫教授陈述)。

〔181〕和音乐结合在一起的是文学。由于交响乐的职能在于表现经过提炼的感受，绝对不能强求交响乐自发地对战争做出反应。歌曲的情况就不是这样，无论是不知名的民间艺术家即兴草就的歌曲，或者是专业作曲家创作的歌曲。在战争开始的日子里，业余和专业的诗人、音乐家所写的简直上百首的歌曲都唱开了。它们要誓死保卫祖国，消灭敌人，但也有些是表达坚毅精神和抑制的痛苦的。所有的歌曲浸透了俄罗斯人对祖国、故乡和它的河流、草地、森林、村庄、以及田野的特有的热爱。歌曲中有对过去历史的自豪，还有对击退鞑靼人、蒙古人、条顿族骑士、拿破仑军队入侵的回忆。1941 年 11 月，在战争最严酷的时刻，斯大林的“神圣的俄罗斯”的演说，使整个国家增强了愤慨的情绪，提高了整个民族的昂扬斗志。

所有战争歌曲中，最为卓越的、被人称为“伟大战争的象征”的，就是 1941 年列别捷夫-库玛契作词、亚历山大·亚历山德罗夫谱曲的一支歌曲《神圣的战争》。这首雄壮的 $^{3}/_{4}$ 节拍的歌曲，抓住了成千上万的人们的心灵。尽管它的节拍不适当并缺少军乐中的“打点子”的节奏，它被当作一首进行曲。歌曲具有颂歌风格，和旧时的俄罗斯革命歌曲有相似之处。亚历山德罗夫是一位专业音乐家，1928 年创建红军歌舞团的组织者。他带有少将军衔，但同时是积极的活跃的莫斯科音乐学院教授。他在亲眼见到胜利之后，于 1946 年在柏林逝世。

另一些有成就的战争歌曲作者有查哈罗夫、诺维科夫、莫克罗乌索夫、弗拉德金、别雷、勃兰特尔、索洛维约夫-谢多依（最近因《莫斯科近郊的傍晚》而更为知名）。有些歌曲是在前线、死亡和破坏的冲击下充满勇气和决心写作出来的。卡巴列夫斯基讲过这样的一个故事:

早在 1942 年，我在仍被德国人占领的哈尔科夫附近的西南前线。和我一起在这儿跋涉的忠实伴侣是诗人叶甫根尼·多尔玛托夫斯基。在一个刚从德国人手中解放出来的乌克兰地区，我们碰见一群游击队员……我对他们的讲话感到极大的兴趣……毫不奇怪，多尔玛托夫斯基和我产生了一个创作有关游击队员的组歌的想法。那天傍晚，在帐篷里……在桌上暗淡的冒着烟的煤油灯光下，我们开始工作。多尔玛托夫斯基写了最初的四行歌词给我……当他还在继续写下去的时候，我就写作音乐。半小时里，我们写完全曲，〔182〕当即由一个战士在手风琴上即兴演奏几个和弦后就唱起来了。不到几天，这首歌曲已由前线合唱团唱开了……接着又写出几首歌曲。创作进行得很顺利。看见游击队员的真实形象，感受那刚刚解放的地区的气氛，启发和帮助我们描绘一个个欢乐与悲伤独特地交织一起的场面。①

卡巴列夫斯基的合唱与乐队组曲《人民的复仇者》就是这样诞生的。不计其数的歌曲也是这样地孕育于炽烈的战场上的。诚然，有些歌曲后来证明是做作的，或者是无病呻吟的、廉价的……但大量的歌曲是充满了真实感情的，而且为倾泻全体人民抑制的感情做出了贡献。

歌曲能够产生于自发的创作激情中，但是写交响乐、歌剧、大合唱或清唱剧，却是一个艰巨的复杂的任务。激动可能是奋发的，但它的体现则是缓慢的、麻烦的，然而更加令人惊异的事实是：在战争年代，苏联写出了三十多部交响乐，尽管并非每一部都一定是“战争”交响乐。但是几乎没有几部说得上是巨著。它们常常缺乏稳定，因为它们都是在紧迫的情况下写出来的，不具备对任何艺术创作都极为重要的一个孕育过程的有利条件。

---

① 达尼列维奇：《论苏联音乐》（莫斯科，1962 年版）第 236—37 页。

歌剧这种体裁甚至比交响乐还要复杂：在没写一个音符以前，脚本必须提供一个恰当的戏剧结构。时事不可能像新闻影片那样照搬到舞台上来；它们需要艺术提炼和思考。因此，1941至1943年写成的以当时的战争故事为题材的若干歌剧，都成为好心的失败之作；它们都是匆忙地酝酿出来又不十分成熟的。关于这时期写的战争歌剧，只有它们的名称保留下来——就像记录了真诚但又无效的努力的纪念牌一样：它们是卡巴列夫斯基的《在莫斯科的大门旁》，又称《在烈火中》；沃洛西诺夫的《死的坚强》；捷尔仁斯基的《人民的鲜血》、《斯威特罗夫的愿望》和另一些作品。科瓦尔的歌剧《叶美良·布加乔夫》，实际上是把他早期的同名清唱剧移植到了歌剧舞台。几年之后，在1950年，卡巴列夫斯基提炼了他的战争年代的生活体验，完成了一部强有力的歌剧《塔拉斯的一家》。

仅有一部歌剧成为一部杰作，那就是普罗科菲耶夫于四十年代初写成的《战争与和平》。总谱的极大部分是在1941至1943年写成的。作曲家好久就想把托尔斯泰的史诗性的小说作为歌剧的可用题材了。战争的突然爆发，再次推动这个巨大计划的继续进行。普罗科菲耶夫写道："那些描写1812年俄罗斯人民反抗拿破仑乌合之众的斗争的篇页，以及描写从俄罗斯土地上把拿破仑军队驱逐出去的篇页，在这时刻，仿佛有一种特殊的针对性。"《战争与和平》一直到作曲家死后两年的1955年，才以接近定稿的版本演出。①

〔183〕

大合唱和清唱剧这两种互有关联的体裁，比歌剧进展得稍微好一些。给人印象最深刻的作品，是沙波林的《为俄罗斯土地而战的故事》。这部作品于1943—44年写成，1944年4月在莫斯科首次公演。和他以前的历史性的清唱剧《在库里科夫战场上》对比一

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第125页。另见(原书)第238页。

下，沙波林的《故事》使用了一个当代的题材："为祖国而斗争的人民的生活"。但是必须指出，无论是对待十四世纪或二十世纪，沙波林的音乐语言和风格并没有改变：他没有尝试任何刻划现代的性格的手法。他的总谱受到温和的批评，说它有些"古老"和做作。脚本是由四位作家提供的。《故事》的第一部分由七段组成，用插曲的方式来描写1941年初的岁月，后面的一半有五段，发展得比较抽象。基本上，沙波林倾向于抒情性更甚于戏剧性，因而作品并没有以雄壮的音响告终，而是以一个抒情的爱国主义的合唱结束。

米亚斯科夫斯基1943年初完成的诗歌——大合唱《基洛夫和我们在一起》，属于合唱的体裁。脚本的作者是尼克拉·吉洪诺夫，写于被围的列宁格勒。卡巴列夫斯基写了几部合唱作品，包括根据七位作家的诗篇写的大合唱《伟大的祖国》。科瓦尔的《人民的神圣战争》也属于这个范畴；它那好象宣传画似的手法惹人注目，但缺乏深度和内含。

另一方面，苏联的舞剧甚至没有涉及像战争、爱国主义等当代课题。这时期的最好的新作都远离现实——像普罗科菲耶夫的《灰姑娘》，就逃避到神话故事的领域里去了。哈恰图良的《加雅涅》（他的最著名和最成功的作品之一）以鲜艳的色彩描绘了亚美尼亚苏维埃的乡村生活；它的素材取自早期的舞剧《幸福》（1939年）。阿萨菲耶夫在战争年代创作了不下七部舞剧音乐，其中几部是在被包围的列宁格勒写的（他直到1943年才离去到莫斯科）。其中一部舞剧《米利查》，描述南斯拉夫人民反抗法西斯为自由而战的事迹；另一些取自普希金著作的题材。 〔184〕

最富于时代性的要算战争年代拍摄的电影了：它们的反映具有直接性，那往往是较为综合复杂的一些体裁所缺乏的。游击队员的英勇，俄罗斯人民的遭难和朴素的英雄主义，入侵者的残暴

——这些都是喜闻乐见的题材。音乐是构成这些影片完整的、不可少的部分。最优秀的苏联作曲家象肖斯塔科维奇、哈恰图良、赫连尼科夫、杜那耶夫斯基、索洛维约夫-谢多依、波波夫、沙波林等，都被邀为影片谱曲。他们经常运用和平的俄罗斯村庄和残暴的侵略之间的音乐对比，正如柴科夫斯基在《一八一二序曲》里所做的那样。为了保持和民间语言的联系，这些电影音乐具有旋律和节奏的直接感染力，而这是不足为奇的，影片里的许多歌曲立即成了非常流行的群众歌曲和进行曲。一个内容多样的影片的新品种称为《电影汇编》或《电影音乐会》出现了；它们主要用于前线的文娱活动中。

与此同时，俄罗斯的历史影片还在继续拍摄。爱森斯坦和普罗科菲耶夫（他们合作得非常成功的作品是《亚历山大·涅夫斯基》）一同工作，在 1942—1945 年间创作了《伊凡雷帝》。沙波林为几部歌颂过去的俄罗斯军队的影片谱曲；影片的主人公是十八、十九世纪的著名将领——苏沃洛夫和库图佐夫。所有这些，都纳入描写俄罗斯宏伟历史的新途径。

1943 年 1 月，在斯大林格勒击败德国人以后，在苏联，虽然仍有许多战斗和痛苦在前头，普遍的情绪都变得更有信心了。日常生活仍然艰苦，妇女和儿童干着男人的活儿，食物的供应不足，屋里的温度几乎不能保持水管不致冻裂。

尽管如此，莫斯科的音乐情景变得多样化了：音乐会和剧院客满——就象爱伦堡评述的："人民既需要松弛又需要温暖"。1943 年初，建立了两个新的音乐演出团体：国立俄罗斯民歌合唱团（斯维什尼科夫领导）和俄罗斯苏维埃共和国合唱团（斯杰潘诺夫领导）。全苏交响乐团恢复了活动。1943 年 8 月，大剧院从古比雪夫

搬回来，9月，莫斯科音乐学院也从萨拉托夫回来了(一个"残余的"音乐学院仍在莫斯科继续活动着)。列宁格勒等得更久些：一直到1944年秋天，两个歌剧院(基洛夫与小剧院)和音乐学院才复员。尽管时日艰辛，仍然出现新的演奏家——钢琴家斯维亚托斯拉夫·李赫特尔、大提琴家姆斯基斯拉夫·罗斯特罗波维奇、指挥家基里尔·康德拉申等。 [185]

不管战争时期的隔绝、破坏，莫斯科仍然欢迎其他苏维埃共和国的各种艺术团体的访问演出。例如，1943年就进行了下列的演出：4月，来自拉脱维亚和爱沙尼亚艺术团体的合唱音乐会；夏天，人们听到吉尔吉斯艺术家们的演出；8月，白俄罗斯歌剧院——迁往高尔基城——进行了一系列的演出。甚至在战争最严酷的阶段——1942年11月——斯维尔德洛夫斯克城还成功地筹办了给乌拉尔地区艺术以荣誉的为期十天的音乐节。

遵循真正俄罗斯传统，在纪念性的日子举行音乐演奏会和学术报告会。1943年11月，柴科夫斯基逝世五十周年，在定期六天的音乐节里(在莫斯科和克林附近)演出了他的主要作品。拉赫玛尼诺夫虽然自1917年起就在国外生活，但为了哀悼他在1943年的逝世，举行了纪念音乐会演奏他的作品。格林卡的一百五十周年纪念，李姆斯基-科萨科夫的一百周年纪念(两者都在1944年)都举行了音乐仪式。应该想到，所有这些，都是在残酷的战争还在进行、敌人的军队还占着广大的俄罗斯领土的时候举行的。由于苏联学者的参加，这些纪念日活动的仪式范围更加扩大了。一些伟大的俄罗斯作曲家的全集准备出版，新的文件资料已经付印，科学讨论会举行了，学术论文被宣读并印成册子。苏联音乐学家在战争期间始终积极活动。由于档案、资料的暂时打乱，一些图书馆被迫关闭，纯学术研究工作退居后位，但是其它一些比较应时的活

动反得到了加强。音乐学家参加了演奏小组到前线、工厂和乡村访问演出;他们撰写解说词并利用无线电广播和如饥似渴的音乐群众交谈。"文化普及"工作——早期革命年代的传统——复活了,并被认为是一项重要的公民的任务。战争期间,不仅在列宁格勒和莫斯科,而且也在内地的城市,讲解活动的重要性得到提高。例如,三位杰出的列宁格勒音乐学家——索列金斯基、德鲁斯金和瓦因科普——同列宁格勒爱乐乐团一起疏散到新西伯利亚。他们做过好几百次解说性的演讲,并为整个地区和就近的象托姆斯克、斯维尔德洛夫斯克等城市的音乐发展作出贡献。

留在被围的列宁格勒所有的人当中,有两位极为闻名的音乐〔186〕学家,阿萨菲耶夫和奥索夫斯基。1943 年,在莫斯科的科学院给他们以荣誉: 阿萨菲耶夫当选为科学院的正式会员——以音乐科学成就而当选的第一位"科学院院士"——而奥索夫斯基成为一个通讯院士。他们在战时的著述已经出版——这些著作是在非常艰难的情况下完成的。即使在正常的情况下,阿萨菲耶夫在1941 年至 1945 年的成就也是令人钦佩的; 而在列宁格勒的那种条件下,他的成就看来象是超人的。他那逐渐衰弱的体力,依靠百折不挠的意志和始终活跃的思想支撑着。在他的回忆录里,他写道,他在床上度过好多时间——完全是为了减少食物和热量的需要。他躺在床上从事脑力劳动——或是作曲或是作文章。然后,在白天的几个小时里——列宁格勒的冬季白天是短暂的——他要匆促地写出他脑海里所孕育的东西。有一张照片表现他戴着皮帽穿着大衣在弹琴,脚上穿着毡靴。阿萨菲耶夫同时积极参与作曲家协会的未曾中断的工作——比赛的评判,举行试听,以及类似的工作。除了创作好几部舞剧和一些其它的作品以外,他还著书,写小册子和论文,主要论及过去和现在的俄罗斯音乐。他在 1941 至 1945 年

间写的全部著述的目录表包括约五十部音乐作品和大约一百篇的文字著述。

阿萨菲耶夫天赋的爱国心在战时变得更为强烈。他以生动的风格，发出宣言似的呼吁。他——二十世纪二十年代的先锋主义者——如今，号召组织“艺术家的人民统一战线”，并勉励作曲家专心致志地注视他们周围的大事，以便使他们振作起来。这不只是一种爱国主义的词藻。甚至当阿萨菲耶夫鼓吹现代主义时，他也始终是俄罗斯音乐的一个热情奔放的拥护者。他能看到早期的斯特拉文斯基融合了“现代主义”和“俄罗斯主义”，说明他对这个作曲家何以表现热情，后来又感到失望。阿萨菲耶夫就象他号召二十年代的作曲家的创作工作要和伟大的革命相称一样，此刻，他强调需要在艺术里激起高度爱国主义热潮以配合人民的战争事业。阿萨菲耶夫的见解常常是主观得厉害的，有时是华而不实的，然而无论如何，是有说服力和真诚的。

阿萨菲耶夫到 1943 年初一直呆在列宁格勒；那年 2 月，在身体非常虚弱的情况下，退到了莫斯科。痊愈后，他在莫斯科音乐学院音乐学部门和艺术史研究所——科学院的一个部门——的领导岗位上积极工作。他于 1949 年，六十四岁时逝世，他死后，还没有那一位音乐家取代他在科学院的席位。

亚历山大·奥索夫斯基(1871—1957)的经历虽然不是那么多方面，但成就也是卓越的。他在列宁格勒戏剧与音乐研究所起着重要的作用。在战争的冲击下，他再次考查研究了斯拉夫、条顿和罗曼斯民族音乐文化的联系。他把兴趣注向俄罗斯同盟国家的音乐——被“小看了的”英国音乐和“不大了解的”美国音乐。奥索夫斯基写过一篇论文《英国和美国的音乐文化》，并作了以此为题目的报告。接着还写过一些，如我们以下即将谈到的著作。当 1944 〔187〕

年纪念李姆斯基-科萨科夫诞生一百周年时，奥索夫斯基被邀去莫斯科，在大剧院向大会发表了讲话——一篇向他的过去的老师致敬的演说。

奥索夫斯基的战争回忆录比较简短，但他是以意味深长的观察结束的："总结一下，我自己和许多留在列宁格勒的音乐学家都有一种异常的心理：在和平时期从来没有那么积极、集中、富有成果地进行我们的科学工作；在战争年代，在被围困的艰苦和危急之中，我们所做的工作给予我们内心的那种满足，也是从未有过的。"①

的确，在被围困的城市和疏散的中心地区，音乐学家们继续工作着。不论有什么危险，讨论会仍然进行：例如，1942年，革命二十五周年纪念，列宁格勒协会举行了有关苏联音乐和音乐戏剧的庆祝报告会；报告人是波格丹诺夫-别列佐夫斯基和奥索夫斯基。同年，红军建军二十五周年纪念日，莫斯科音乐学院举行了一次学术性的会议，讨论战争情况下音乐的作用。

战争爆发后不久，《苏联音乐》杂志中断了定期出版的计划。作曲家协会出版了六本文章汇编来代替月刊的发行。1946年开始，《苏联音乐》杂志重新定期出版了。战时版的编辑是作曲家卡巴列夫斯基；内容主要是纪念性文章的专辑，涉及李姆斯基-科萨科夫、拉赫玛尼诺夫、安东·鲁宾斯坦等。虽然同盟国家的音乐得到比往常较多的注意，但重点是俄罗斯音乐。音乐问题的文章也在《文学与艺术》(1942—44)杂志上见到，这个刊物是《苏联艺术》与《文学报》在战时合并而成的。

学者们继续从事他们喜爱的课题的写作：罗曼·格鲁贝尔的巨著《音乐文化史》的第一卷，1941年在列宁格勒问世；拉宾诺维

① 波格丹诺夫-别列佐夫斯基和古辛编：《在伟大的卫国战争年代里》第41页。

奇调查研究了格林卡以前的歌剧；索列金斯基探讨有关交响戏剧性的课题；德鲁斯金论述十七、十八世纪西方的钢琴音乐；瓦因科普研究李姆斯基-科萨科夫。1943至44年冬，凯尔迪什提供了用演奏加说明的许多广播讲座，题目还是俄罗斯音乐。战时的爱国主义引向重新评价俄罗斯“古曲音乐”的成就。已经在二十世纪三十年代就有了明显高涨的某种沙文主义，现在变得更明确了。那就是强调俄罗斯音乐固有的源泉，而外来影响被减到最少，或者干脆不提。1948年日丹诺夫清洗时期，这些问题又被夸大和歪曲了。 〔188〕

苏联和西方大国战时结盟的一个付产品，就是俄国人对英、美音乐的关注增多了。奥索夫斯基在这方面的演讲课题，前面已经提过。苏联对外文化协会（VOKS）① 的会刊刊登过一篇在莫斯科举行的英国音乐演奏会的报导；介绍的作曲家当中有西里尔·斯考特、列诺克斯·贝克莱、威廉·阿尔文、埃里克·科茨——当然不是一个非常有代表性的名单，但起码是企图造成一种良好的愿望。演奏会由伊戈尔·贝尔查作介绍，他是当时基辅音乐学院的一位教授，讲演的题目是：“当代英国的音乐文化”。苏联对外文化协会会刊还登载过一篇论文《俄罗斯与英国、美国文化联系的新资料》，这份资料类似一篇历史的回顾。1945年7月3日，全苏交响乐团开过一次美国音乐作品演奏会；演奏了格什文、塞缪尔·巴柏罗伊·哈里斯、瓦林福德·里格尔和艾利·西格迈斯特的作品。1945年出现了几本关于西方音乐的书籍和小册子，其中有阿尔什万格的《法国印象主义的音乐》、史涅尔松的《当代英国音乐》、《当代美国音乐》和上面提到的贝尔查的讲演。

① VOKS—苏联对外文化协会的缩写。它成立于1925年，战争期间十分活跃，并出版了协会会刊的英文版（例如，1942年的四期）。

苏联和西方音乐家之间的直接交往受到鼓励，并公开报导。苏联对外文化协会出版过英国作曲家艾伦·布什给谢尔盖·普罗科菲耶夫的一封信，那是收到普罗科菲耶夫寄给他的信和一些苏联音乐资料的回覆。布什在1941年8月1日的信上写道："我们在海德公园和别的地方，给那些感兴趣、表示同情的听众演唱了苏联的流行歌曲……上星期，BBC（英国广播公司）首次广播苏联国歌……"。布什为介绍苏联音乐出力不少。杰拉尔德·亚伯拉罕也是一样，他的关于苏联作曲家的出色论文于1943年问世。卡尔〔189〕沃科里西的包括苏维埃时代的《俄罗斯音乐概况》，于1944年列入企鹅丛书出版。对苏联人民英勇斗争的同情已经被引入音乐范畴，并且有时引起了几乎是毫无批评的欢呼，就象对肖斯塔科维奇的《列宁格勒》交响曲的情况一样。

在美国也有类似的友情的气氛。在谢尔盖·库谢维茨基主席领导下活动的"美苏友好全国理事会"的音乐委员会，是在1943年筹备的；库谢维茨基得到了杰出的音乐家——艾伦·科普兰、罗伊·哈里斯、弗里茨·莱纳、德米特里·米特罗普洛斯、李丽·庞斯、安德列·科斯台兰茨和本尼·古德曼——的支持。战后，1946年，美苏音乐协会成为一个独立的机构；其工作人员和会员当中，有伦纳德·伯恩斯坦、玛斯·勃列茨斯坦、莫尔顿·戈尔德、丹尼尔·沙登堡、艾利·西格迈斯特。有一个三十五位会员组成的谘询委员会，并出版了《美苏音乐评论》，但在1946年秋季第一期问世以后，就停止出版了。二十世纪四十年代后期的政治形势——冷战、麦卡锡主义——使协会在几年之后终止了活动。苏联和它昔日的盟国之间，在战后不幸的疏远，几乎很快反映在音乐领域里。

《战争与和平的交响乐》是苏联音乐学家鲍里斯·雅鲁斯托夫斯基所著的一本书，[①] 写于第二次世界大战结束后的二十年。它回顾和比较了相当数量的在战争影响下写出的苏联和外国的交响乐。介绍的西方作曲家，包括奥涅格（第二交响曲，1941，和第三交响曲，1945—46）、斯特拉文斯基和他的三个乐章的交响曲、巴托克和他的乐队协奏曲，以及波胡斯拉夫·马尔蒂努的双重协奏曲、第三交响曲和《丽狄契》等几个作品。论述得比较简略的，是米罗、勃里顿（《交响乐——安魂曲》）、达拉皮科拉、佩特拉西、奥里克、沃安·威廉斯的第六交响曲，以及罗伊·哈里斯带有相当夸耀的题词——献给"我们伟大的盟国，苏维埃社会主义共和国联盟……"的第五交响曲。

在苏联作品当中，雅鲁斯托夫斯基只挑选了普罗科菲耶夫的第五、第六交响曲，肖斯塔科维奇的第七、第八交响曲、米亚斯科夫斯基的第二十二、第二十四交响曲和哈恰图良的第二交响曲。他还简略地介绍了赫连尼科夫和穆拉杰里的交响曲。

作者指出一个奇特的现象：在苏联音乐里，战争的最强烈的影响在两种完全没有什么关系的体裁——歌曲和交响乐，就是说，〔190〕在最简单和最复杂的形式里，表现出来。雅鲁斯托夫斯基的意见认为，东、西方之间的本质区别是，"西方"的战争交响乐是在远离战场的安全环境里写出来的，而苏联作曲家——虽然不是确确实实"在战场"——是被战争所卷入，是在身心以及各个方面都被战争所包围的情况下进行创作的。因此，西方作曲家的战争经验是一种理智的吸取，并非身历其境；而苏联作曲家则怀着恐怖与绝望，同战士们和幸存者朝夕相处。苏联作曲家分担他的人民的痛苦，同时也共享胜利的极度欢乐。也许，在俄国作曲家的音乐中精

① 雅鲁斯托夫斯基：《战争与和平的交响乐》（莫斯科，1966 年版）。

炼完善的东西比较少，但是个人亲身的直接体验则比较丰富。雅鲁斯托夫斯基相信，这使得其音乐更有力地表达给听众。当然，这是一位苏联公民的一种个人的反应，他自己的感情作用给他的客观性和学识带上了色彩。但我们不妨假定他的看法事实上是每位苏联音乐家和音乐爱好者的共同看法。尽管人们可以不同意，但必须承认这个事实：俄国人对他们的音乐具有一种非常强烈的自豪感，他们对任何一点——那怕是极其轻微的——外国的批评都是非常敏感的。

按年代顺序，最早的是肖斯塔科维奇的两部“战争”交响曲；«第七»完成于 1941 年 12 月——希特勒入侵后还不到六个月——«第八»写于 1943 年并在同年 11 月 4 日公演。对于肖斯塔科维奇来说，交响乐的语言是一种很自然的表现手段，而对其他的一些作曲家则需要竭力把他们的爱国感情变成交响乐的形式。

西方评论的意见差不多一致认为第七交响曲是个二等品。它那单薄的音乐内容和异乎寻常的长度是不相称的。对于第七交响曲，倒是可以应用埃耐斯特·纽曼的一句“恶作剧的”俏皮话：肖斯塔科维奇的交响曲在未来的音乐地图上的位置将在“若干经度和若干陈词滥调之间”① 找到。第七交响曲的长度既不是以主题材料的发展，也不是以十分丰富的新乐思为依据的。它是由于过多的重复而成的。这种重复好象是故意的，是作曲家全面安排的部分。这不是什么偶然的，或是对作品结构一时的未加注意；肖斯塔科维奇是个巨匠，尽管他的创作往往以飞快的速度进行，他是很有节制的。1941 年 10 月，当写作第七交响曲时，他说过：“我作曲从

① 这是一种文字游戏，“陈词滥调”这个词的原文 Platitude 和“纬度”这个词的原文 latitude 只有一个字母的差别。——译注

未象现在这么快”。也许他需要尽量做到简单、直接，在他和他的 [191] 同胞之间用不着什么人工的技巧。关于他为什么要写这部交响曲，他的冲动、他的感情、他的意图、基本纲领和暗藏的意思等等，肖斯塔科维奇当时说的和写的，都表现了一种近乎天真的愿望，这是很清楚的，不会被误解的。仿佛是他需要用音乐也要用语言来表达他的思想感情——实际是一种噜苏，而这种噜苏，按理，不象是肖斯塔科维奇应有的。通常，他是倾向于在自己的音乐里要达到含蓄或者沉默的效果；至于第七交响曲，他表得太过了，说得太多了。这可能说明他正处于一种非常紧张的状况。也许他并不想写一部不朽的名著，而是不用过份装饰的方式来沟通所有和他具有同样思想感情的人们的心灵。他发出的那么多的呼喊正象是如此。例如，1941 年 9 月 1 日，他在列宁格勒电台说过："苏联音乐家们，我亲爱的无数的战友们，我的朋友们！请记住一个巨大的危险正在威胁着我们的艺术。让我们来捍卫我们的音乐吧，让我们真诚地无私地工作吧……一小时前，我刚写完一部新的大型交响曲的第二乐章……倘若我能继续把这部作品的第三、第四乐章完成的话，它将是我的第七交响曲。"①

它是——人们应当记住——一部在战争烈火中产生出来的作品，无论他的言词的真诚还是他的音乐，都是无可怀疑的。下面是有关他的新交响曲的叙述，一定是在作曲家完成它以后不久写的；这个陈述（根据一份不很可靠的英译稿）是 1942 年由苏联对外文化协会印出来的。散文是朴素的，有的地方很天真，还有点激动：

"我在被围的列宁格勒开始写我的第七交响曲。这座伟大城市每天的英勇防卫，是我们的人民进行战斗的这一庄严交响曲的一个新的环节。我倾听

① 转引自雅鲁斯托夫斯基：《战争与和平的交响乐》第 28 页。

生活，看到俄罗斯人民的斗争，因此想把他们的英勇行为的情景刻划在我的音乐里。

第一乐章，交响乐的快板，是从8月的列宁格勒获得启发的。战争闯入我们的和平生活……我们的人民——工人、思想家、创作家——都成了战士。平凡的男女都成了英雄……交响曲的第一乐章有几分悲痛，它包含一个安魂曲。它为那些在战场上牺牲的英雄而充满忧伤。

不过，在我们伟大的民族战争中，我们是不可战胜的，因为我们的事业是正义的事业。我们知道希特勒必将被战败，我们的敌人将在俄罗斯大地上找到他们的坟墓。所以，第一乐章总的精神是明朗的、愉快的和肯定生活的。

我创作第二和第三乐章——谐谑曲和柔板时，正当乌云笼罩全国，红军撤退的每个脚步声，都在我们的心里引起了剧烈痛苦的反响。但苏联人民知道他们是无敌的……谐谑曲和柔板表达了接近自由、正义和幸福的胜利的信心。

第四乐章在某种程度上是第一乐章的继续。它是交响曲的终曲；它也是用交响乐的快板形式写成的。倘若第一乐章可以称之为'战争'，第四乐章应该称之为'胜利'。第四乐章是以生与死的搏斗的思想开始的。生命与黑暗的相互斗争逐渐进入热烈的欢腾。我们开始反攻。祖国胜利了。

我梦想在不久的将来，在激起我创作它的我的家乡列宁格勒听到这部交响曲的演出。我把自己最心爱的艺术作品献给列宁格勒的英勇的保卫者。献给红军和我们的胜利。"①

这段陈述一定是在古比雪夫正当俄国人在撤退的最阴沉的时刻写的。他那对最后胜利的不可动摇的信心实在是令人鼓舞的。很明显，每个乐章代表着一个标题性的思想，事实上，作曲家也打算给每一个乐章定一个标题；第一叫做"战争"，第二是"回忆"(关于愉快的事情)，第三"广阔的故乡"，第四"胜利"。

第一乐章的那个冗长的插曲建立在一个固定音型的主题上——描写敌人的入侵——(由于十足的反复和组合而具有一种无

① "苏联对外文化协会"会刊，1942年第1/2期第55—56页。

法摆脱的性质的一个主题)，作曲家不认为这是主要的段落。他说:“我不写所谓的战斗音乐，我要传达可怕的事件的含意。第一乐章的中心部分是献给为我们牺牲的英雄们的一首安魂曲……”①

整个第七交响曲有标题性的含意，这是应该加以考虑的事实。肖斯塔科维奇对标题音乐是有他自己的想法的;差不多十年之后，他把他的想法写在短评《论真正的和虚伪的标题音乐》里。②

就“列宁格勒”交响曲而论，“远离战场”所写的那些评论，没有一篇是真正有价值的。重要的问题是: 肖斯塔科维奇的这部作品是在当时为人民大众而写的，那么作品对人民大众的影响是什么?作品达到了作曲家的意图没有? 它达到了，并且完全达到了。爱〔193〕伦堡听了之后写道:“离开音乐会以后，我仍在深深地激动着: 古希腊悲剧合唱的声音，突然在我耳际回荡。音乐有个极大的方便: 什么也不用说，却能把什么都表达出来。”③ 甚至有一位外国观察者——较少感情上的牵连——也不得不认为，就像沃思所说的:“第一乐章，描绘德国人现在仍在继续的入侵，它的影响真是不可抗拒”。④

不需要更进一步地分析这部作品了。它虽然可能不尽善尽美，却稳如磐石，就象一座痛苦和忠诚的纪念碑。激起了作曲家灵感的这种忠诚也同样渗透到了听众的心里……这种情况通常是不那么容易做得到的。

---

① 摘自作曲家的首次演出说明，转引自雅鲁斯托夫斯基:《战争与和平的交响乐》第 30 页脚注 6。

② 《苏联音乐》1951 年 5 月号第 76—78 页。另见(原书)第 338 页。

③ 爱伦堡:《战争回忆录，1941—45》(谢布尼纳和卡普译，纽约，1964 年版)第 123 页。

④ 沃思:《战时的俄国》第 411 页。另见爱伦堡:《战争回忆录，1941—45》第 272 页。

当然，纽约的评论家们不属于那一类的听众。《纽约先驱论坛报》的弗吉尔·汤姆森和《纽约时报》的奥林·唐斯批驳了第七交响曲。曾写文同情过歌剧《马克白夫人》的汤姆逊觉得这部交响曲的"内容单薄，缺乏独到之处，并且不深刻"，他指责作曲家故意降低他的作品的质量，"乐于写作真实的或虚构的群众病态心理，而这将最终取消他做为一位公认为严肃认真的作曲家的资格"。① 这些苛刻的言词没有阻碍第七交响曲在美国获得商业上的巨大成功。有一两年，到处在演奏它；后来，它从乐队上演曲目中完全消失了。

它的姊妹篇，第八交响曲——也是一部战时之作——是在两年后登场的。虽然它在俄国并没有获得一致的赞扬，但认真的评论家给它的评价高过第七。不久，苏联的批评界喧嚣起来了，迫使第八暂时被遗忘，作曲家感到苦恼。他在 1956 年(!)写道："我感到非常遗憾，多年来，第八交响曲始终没有得到公演。这部作品试图表现人民的感情上的体验，反映战争的可怕的悲剧。第八交响曲于 1943 年夏写成，它是那段艰辛时刻的反应，依我看来，它是同那时的事态完全相适应的……②

在此期间，围绕着第八交响曲而发出的关于"形式主义"的叫嚷，已经沉寂下来。苏联的评论家对它的评价比较客观了。有一段时间，人们谴责《第八》是主观主义感情和歪曲的表现主义的抑郁、自怜的忏悔；现在，人们公认它是深刻的人道主义的确切记录。英国评论家安德鲁·波特理解地表示："(肖斯塔科维奇的第八交响曲)应该和戈雅与古尔丽卡并列……一个令人震惊的感情试验

〔194〕

① 1942 年 10 月 18 日评论，重刊于弗·汤姆森：《音乐情景》(纽约，1945 年版)第 101—04 页。汤姆森对第八交响曲的评论同样不客气，见同书第 104—05 页(1944 年 4 月 3 日评论)。

② 《苏联音乐》1956 年 9 月号第 9—15 页。

……第七交响曲是英雄的。《第八》虽不是英雄的，但确是一个直接的和可怕的表现：一切善良的人应该憎恨(战争)”。①

年轻的俄罗斯史学家奥尔洛夫称《第七》是一部“英雄的编年史”，《第八》是一个“哲理的悲剧”。②虽然两部交响曲本质上涉及相同的主题，但有一个重要的区别：《第七》是战争的描述，而《第八》则是对战争及其恐怖的冥想。《第七》是一个自发的反应——可以和报导或者纪录影片相比；《第八》表达了成熟的思索，它更辛酸、更灰心、更强烈地向往和平……真正的和平，不是喧闹的庆祝胜利。

《第八》缺少一个“光荣结束”；其中狂暴和沉思的交织、平淡的无结果的尾声，好像是肖斯塔科维奇过敏的心灵极度紧张的反映。战争已到它的第三个年头，残酷日益加剧，眼前是无尽的流血。无可怀疑，这一切深深地影响了作曲家：《第七》的生气勃勃的心情变得意气消沉了，在《第八》中忿怒打断了。

作曲家为《第七》作了许许多多的详尽解说；而对《第八》则沉默不语。他想要描绘恐怖，也想要刻划希望；而胜利，却从他的形象范围里去掉了。这是评论家和公众极其悲伤地注意到的一个缺点。

《第八》有一个古怪的、不平衡的曲式。第一乐章是巨大的、三部的结构(柔板—快板—柔板)：慢的部分显示悲痛的沉思，快的部分是一场战斗或敌人入侵。紧接的是两个近似谐谑曲的乐章，可是什么“诙谐”都消失了：它们——根据苏联的解释——都是描写“敌人”野蛮入侵的丑恶形象的，尤其第二个谐谑曲是马达式的运动，

---

① 《金融时报》(伦敦)1960年9月26日和《泰晤士报》(伦敦)1962年8月30日(安德鲁·波特)。

② 根·奥尔洛夫：《苏维埃俄罗斯交响乐》第175、187页。

以近似托卡塔的形式，残暴地向前推进，以失望的哀鸣达到顶峰。紧接着进入忧郁的广板——它是低音部上一个主题的一系列变奏，也就是一首帕萨卡利亚舞曲（肖斯塔科维奇喜爱帕萨卡里亚这个巴罗克技巧，它一再出现在他四十年代的一些作品中，显著地表现在第一小提琴协奏曲里）。在前乐章的无情暴怒后，帕萨卡里亚显现出有意的静止，时间和空间差不多都冰冻了。一位苏联评论员说："音乐仿佛想说，'这，就是人生'"。[①]沉重的帕萨卡里亚主题在低音乐器里重复了十二次；而建筑在它上面的变奏，由富于特色的弦乐器、黑管、一个不时独奏的圆号、长笛……演奏出来，全都笼罩在一种凄凉和寂寞的情绪里。突然地，几乎不觉察地，音乐转入〔195〕一个比较愉快的调性——C大调——最后的乐章开始了。终曲是田园的情调，虽然中间部分是一个强有力的主题与咆哮着的鼓声相抗衡，进入一个不大调和的高潮。但一场激动平息下来以后，乐章在和平的梦境似的尾声中拖曳而逝。

俄国和国外的批评意见，都认为终曲使高潮降落。甚至一位极为心平气和的听众也感到第八交响曲在总的结构和"剧作艺术"方面——借用俄国人喜欢的说法——是不平衡的。也许它的毛病是由一系列奇怪的速度标记所致，这个序列是两个连续的快乐章（第二、三乐章）、两个连续的慢乐章（第四、五乐章）和最后三个乐章不间断地连结在一起。但更像是它缺乏一个使人完全满足的最后乐章——这是情绪和重心安排的计划不周。自然，这一乐章本身也有许多迷人的片断；但它却被安排在四个充满紧张状态的乐章的结尾，它扩展了这种紧张状态而不是将它解决。音乐消逝在虚无之中，使得听众感到不满足和不解渴。不过，肖斯塔科维奇的《第八》也包含作者的一些最精采的篇页，一些最诚挚的语言。

① 拉宾诺维奇。转引自奥尔洛夫：《肖斯塔科维奇的交响乐》第208页。

距第八交响曲首演的五年以后，肖斯塔科维奇因日丹诺夫领导的苏联文化的官僚政治，陷于极度苦恼之中。《第八》变成反对者的一个主要目标：那不和谐的语言、失败主义的情绪、缺乏肯定的态度，它的沮丧的主观主义是1948年的思想家们所不能接受。在将近十年后，1957年，《第八》在文化"解冻"的过程中"恢复"了名誉，作曲家协会——通过它的第一书记赫连尼科夫——放弃了从前的"教条主义的立场"。①

普罗科菲耶夫不像肖斯塔科维奇，他不是一个天生的"交响乐家"。并非他不能对付大的形式：他的大量协奏曲和奏鸣曲——总共约二十部——证明那种形式不是他的障碍。不过他的想像力是在艺术技巧的因素中焕发出来的。当一件独奏乐器——无论是钢琴、小提琴或大提琴——能够发挥他的音调辉煌、语汇丰富的特色时，他就处于最佳状态之中。交响乐的体裁要求不同的表现手段——需要规模宏大，雄辩有力。

普罗科菲耶夫的最终作品目录里包含七部交响曲的事实，不至于使我们受骗。第一部，即所谓《古典交响曲》，是一个愉快玩笑、年轻的但熟练的嘻闹。第二部，是"钢铁"制成的，当它在1925年演出的时候，既不能使巴黎人感到高兴，也确实不能使作曲家本人愉快。后来打算修订重新配乐，但最后没弄出来。第三、第四交响曲是用原来为别的乐器设想的素材写成的：第三取材于歌剧《热情的天使》，第四来自舞剧《浪子》。从第四到第五之间隔了十四年之久——一个很长的时距(1930—1944)。这期间，普罗科菲耶夫发挥了充分的创作积极性……舞剧、歌剧、协奏曲、声乐作品、电影音乐、甚至管弦乐作品，但在交响乐体裁中没有写出什么。尔后，

〔196〕

① 《苏联音乐》1957年1月号第151页。

1944年出现了第五交响曲，1947年《第六》（虽然1944—45年已写了部分草稿），然后，1952年第七交响曲。这样，《第五》是直接属于战争年代的；而《第六》，如它所表现的，是对战争的推迟了的反映。

不过，《第五》和《第六》都不是普罗科菲耶夫对战争的全部描绘。早在1941年7月，他已草就了一个乐队组曲《1941年》，全曲分为三个有标题的乐章，分别题为“夜”、“战斗”、“为人民的兄弟友情”。后来，音乐用在影片《乌克兰在1941年》里。普罗科菲耶夫根据安托科尔斯基的诗歌，写了一部大合唱《无名的孩子的叙事曲》：一个双亲被纳粹杀害的孩子的报仇。大合唱写于1942年，只在1944年公演过一次，连友好的同行像米亚斯科夫斯基和肖斯塔科维奇都对它提出批判。普罗科菲耶夫遗憾地表示：“我抱歉地说，《孩子》已被践踏死了”。[①] 在他的《战争结束的颂歌》(1945)和他根据战争的题材写的最后一部歌剧《真正的人》(1947—48)中，能够听到类似战争的回声。

除了两部交响曲以外，普罗科菲耶夫受战争鼓舞而写的作品——像他的为数甚多的《应时小品》——是忠于职责和不能令人信服的。尽管他有巨大的技艺和善于编织他的音乐素材的才能，普罗科菲耶夫无法使政治——爱国的事件的最深含意变成与之相称的伟大音乐。很可能他的表现手段太“客观”，以至于他的主观感情没有能完全投入。也许是由于过分理智，对于最初的冲动过分怀疑了。涅斯齐耶夫写道：“为了争取更为清澈透明和易于理解，普罗科菲耶夫有时陷于过分简单化或抽象化”。[②] 当然，这是完全相反的极端；可是，随便普罗科菲耶夫“陷入”哪条路，无论是评

① 转引自涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》（乔纳斯译）第342页。

② 同上，第374页。

论家或是听众都对他的有关战争的作品不怀好感。

这种相对的失败，并没有影响到普罗科菲耶夫的地位。一种浪漫主义的见解——在苏联美学里是那么流行——认为伟大的艺术家必须反映他那时代的问题和苦难，并不一定是永远适用的。许多大师的灵感常常来自内心的源泉，似乎与外界事物毫不相干。普罗科菲耶夫创作了——除开专门“有关时事”的作品外——一些 [197] 抒情名作，它们都写于战争年代：明朗宁静的D大调长笛奏鸣曲、第八钢琴奏鸣曲、舞剧《灰姑娘》的音乐。普罗科菲耶夫并不热中于过份的欢乐与忧伤；他是节制和镇静的——理智支配了冲动。

第五交响曲是否是一个例外？它是对战争的自发的反应吗？作曲家没有作过这样的表示。他说：“第五交响曲打算写成歌唱自由和幸福的人的一首赞美诗，歌唱他的非凡的力量、他的纯洁和崇高的心灵。我不能说我是有意地选择了这个主题。它发自内心用声音表达出来。音乐在我心里成熟了，充满了我的灵魂……”①

第五交响曲在战争中写成，但它未必是一部“战争”交响乐。1944年是战争的第四年，苏联人民对于斗争已经完成了心理上的整顿；对暴行的感受已被自信的决心所代替，胜利已经在望。

普罗科菲耶夫的第五交响曲有着这么崇高、自信和明朗的诙谐的情绪，战争的思想好像很遥远。他的下一部交响曲，直到1947年才完成的《第六》，才真实地反映了战争年代的紧张、骚动和忧伤；而作曲家——时常在谈论他的音乐的“意图”时，沉默不语——只向他的传记作者涅斯齐耶夫承认了这些话：“如今（1944年）我们庆祝我们的伟大的胜利，但我们每一个人都有无法医治的创伤。有的失去了他们的亲人，有的失去了他们的健康。这，一定不

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第134页。

能忘记”。①

甚至到后来，1950年，普罗科菲耶夫在他的清唱剧《保卫和平》里回到战争的主题时，他还在下面的言谈里这样描述这部作品：“它叙述着第二次世界大战的严酷的岁月，母亲和孤儿的眼泪，化为灰烬的城市，落在我们全体人民身上的巨大的考验；关于斯大林格勒和打击敌人的胜利……我曾经企图表达我对和平与战争的看法，而且我坚信将来再不会有战争……”②

所有这些足以证明普罗科菲耶夫对战争的悲剧并不是毫不关心的。但要在第五交响曲里寻找上述看法是徒劳的。虽然雅鲁斯托夫斯基——在他的《战争与和平的交响乐》一书中——成功地把与战争相关的作品的各自的独特表现，汇集起来，做了一个统计表。它们完全适用于第六交响曲(《第六》开始于《第五》全部完成以前)，但不适用于第五，因为对它就是不适合用战争来解释。

涅斯齐耶夫的分析是较能令人信服的。他认为《第五》是二十世纪三十年代普罗科菲耶夫的创作发展的一个综合物。涅斯齐耶夫感到《第五》同歌剧《战争与和平》和《谢苗·科特科》、同《罗密欧与朱丽叶》和《亚历山大·涅夫斯基》、同《伊凡雷帝》和《伴娘》都有一种密切的关系。他并没有想“贬低”作曲家，涅斯齐耶夫觉得《第[198]五》的音乐材料的发展，在“不同的气氛和情景转换”里是交响性少于戏剧性。③真的，普罗科菲耶夫没有使用任何沉重的笔法，和煞费苦心的方式：而他的发展是洗炼集中，简单扼要的。(德彪西不是藐视地认为“发展”如同“强迫的支解”吗？)无论怎样，普罗科菲耶夫的第五交响曲的第一乐章以一种刚毅不屈的神态引进到尾声

① 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》(乔纳斯译)第399页。

② 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第135页。

③ 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》第366页。

的高潮，开始的主题在尾声中再现于持续音声部——交响乐文献里的伟大的片断之一。《第五》的两个快乐章——谐谑曲和终曲——是纯粹的普罗科菲耶夫风格：意气扬扬，诙谐幽默，精神饱满，生气勃勃。它们和第一乐章庄严雄壮、从容不迫的展开，和第三乐章柔板的高雅的抒情诗意，形成一个极为有趣的对比。

在评论普罗科菲耶夫的"新"交响乐风格时，苏联的作家们乞灵于俄罗斯的叙事诗传统——鲍罗丁、李姆斯基-科萨科夫、格拉祖诺夫、《勇士》……可怜的普罗科菲耶夫一定在他的坟墓里感到不安了：世间上再没有比这些高明的俄罗斯老学究更使他厌恶的了，对他说来，格拉祖诺夫纯粹是个该诅咒的家伙。

1945年1月13日，在莫斯科的首演会上，普罗科菲耶夫指挥了他自己的作品，这成了一个欢乐的盛会。同年6月在列宁格勒，秋天在巴黎，11月在波士顿，都听到了第五交响曲。一些美国评论家被它的通俗易懂的音乐语言所迷惑，并且怀疑作曲家是否"过于公开地投合群众"。[①] 但《纽约时报》的评论家奥林·唐斯给予普罗科菲耶夫一个稀有的表扬，这和当时对肖斯塔科维奇最近的交响乐的淡漠评论形成了对比："（普罗科菲耶夫的）交响乐的确是本世纪最后二十五年以来，俄罗斯交响乐中令人最感兴趣、也许是最好的作品中的一个。毫无疑义，它也是作曲家交响乐创作中最丰富、最成熟的一个。乐章一开始的明朗、宁静，和接下去的精采发展，带来了一个新的精神世界……"[②]

这么高的好评竟被涅斯齐耶夫漏掉了，他引用了另一位美国人的他认为是赞扬的意见。可是，由于翻译的错误或编辑的有点热心过头，俄文译稿中误解了这个美国评论，竟把许多保留的看法

① 转引同上，第371页（原载《音乐新闻》1946年1月11日）。

② 《纽约时报》1946年2月14日，重刊于《奥林·唐斯论音乐》第338—40页。

改变成一篇颂扬的赞美诗。在俄文译稿中，方括弧里的字被删掉了，这在原文里是有的：

"纽约音乐界热切地等待着普罗科菲耶夫的第五交响曲，它爆发得〔更〕像〔一个糖果盒子而不是〕一颗炸弹……这是困难的：如果毫不克制地来描述〔原文：本文不是写来贬低〕这部作品那么美妙的配器，那么灵巧地连接在一起，那么富于机智而有创造性……"①

〔199〕

这是可惊的，小小的一点窜改对一篇评论该有多大的关系！

当第五交响曲得到苏联评论家和公众热烈欢迎的时候，《第六》甚至在音乐家中也引起了困惑。友好的然而决不徇私的米亚科夫斯基不得不承认："直到听第三遍，我才开始理解普罗科菲耶夫的第六，然后我才佩服它：深刻，但有点阴暗，配器也比较粗糙刺耳"。②

普罗科菲耶夫的第六交响曲令人讨厌和不能接受，就如同《第五》讨人喜爱和清楚易懂一样。公众感到失望，因为在《第五》以后，人们期待着更多的同样的东西。人们可以以此和肖斯塔科维奇的第七、第八交响曲划等号；这里，也是为《第七》热情欢呼，对《第八》感到失望。普罗科菲耶夫第六交响曲的境遇是生不逢时：在1947年，艺术里"形式主义"的复活，使官方更加不安，而普罗科菲耶夫的新交响乐的刺耳音响，更进一步地促使文化上掌握刀把子的人物恼火。四个月后，木棒打下来了，普罗科菲耶夫——和肖斯塔科维奇、米亚斯科夫斯基、哈恰图良以及别人等一起——遭到了党的公开的严厉批评。

① 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》（乔纳斯译）第371页（另见译者注释），原载《音乐的美国》1945年11月25日，于纽约首次演出以后。

② 转引同上，第401页。

普罗科菲耶夫的第六交响曲——好像肖斯塔科维奇的《第八》一样——很久才被恢复名誉，经重新分析，正式宣布为一部名著。但它并不是一部人们希望反复听到的作品，它还没有使自己成为乐队上演的保留曲目，当然更没有达到《第五》那样的程度。乐队的音响——正如米亚斯科夫斯基正确地指出的——是刺耳的、坚硬的；低音铜管乐器的响声经常在咆哮，而那些高音木管乐器则尖锐刺耳。当普罗科菲耶夫想描写怨恨或凄凉时，他就运用这种类型的音响——在《亚历山大·涅夫斯基》、《战争结束的颂歌》和第六交响曲（特别在最初的两个乐章）里都是如此。这里描绘的是战争恐怖的回忆、敌人的残忍和土地的荒凉。他运用打击乐器和钢琴使喧嚣的音响更加强烈。抒情的瞬间只是作为暂时的缓解而安排的。中间的乐章，广板，建立在严峻的进程上，但中间的声部有一个带点俄罗斯音调的歌曲一般的主题，使一幅音画闪闪发光。终曲（交响曲仅有三个乐章）是一个嬉游的回旋曲，极其诙谐活泼，而且有些越出了前面两个收敛的乐章的性格。它的确是引人入胜的，而且在高潮时变得极为复杂，普罗科菲耶夫重叠了第一和第二主题。在结尾稍前一点，又一次出现了严厉的第一乐〔200〕章的回响，紧接的是令人心悦诚服的简洁而急速的尾声。

关于他的第六交响曲，普罗科菲耶夫留下了几行卓绝而非常简洁的语句。在讨论他的 1945 — 46 年的创作时，他于 1947 年 2 月 1 日写道："第一乐章具有激动的性质，时而抒情，时而严肃；第二乐章行板①——较明朗，较富于歌唱性；终曲——急速，大调，好像我的第五交响曲的性格，如果没有重复第一乐章中那些严肃的段落的话。现在，我正忙于交响乐的配器——两个乐章已经配完，

① 作曲家改为"广板"。

我正开始写第三乐章的总谱”。①

正如我们所见的，早在1944年，普罗科菲耶夫已草就了第六交响曲的主题，当时，他正在写作第五。1945年夏，《第六》的初稿已经完成。令人惊异的是，像第五和第六交响曲这两部根本上如此不同的作品，却差不多能同时孕育而生。不过，别的作曲家(例如勃拉姆斯）也经常同时创作出性质完全相反的成对的作品。雅鲁斯托夫斯基揣测，当普罗科菲耶夫觉得有些主题给《第五》不大合适时，就放进《第六》里去，因而两部作品成为相互补充的了。不管是否如此，毫无疑义的是，第六交响曲是普罗科菲耶夫苏维埃时期的创作中的最复杂的作品之一。1957年涅斯齐耶夫这样写道:“好象有两个普罗科菲耶夫，旧的和新的，他们相互在交战，在这场战斗中，揭示给听众的，既有强烈的、真挚的抒情诗意，又有听众完全不理解的突然迸发的不加抑制的表现主义。”②

这里，毋庸置疑，涅斯齐耶夫是指苏联的听众而言的。而在国外，它是受到欢迎的。一位法国评论家甚至感到《第六》的配器“透明”并觉得它的“旋律因素”令人感到惊喜。③在莫斯科首演的两年以后，1949年11月24日，纽约爱乐乐团由利奥波德·斯托科夫斯基指挥，给美国介绍了第六交响曲。《音乐的美国》杂志，曾把《第五》称为一盒“糖果”感到《第六》特别有兴味:“也许是因为《第六》属于传记性的自白一类的作品，结构比较自由，重复较多。乐队配器的辉煌效果。似乎引诱作曲家走向奔放。无论如何，这部作品在热情、真诚以及作品中大段落的推动方面是不可抗拒的。”④

① 普罗科菲耶夫:《资料、文件、回忆录》(莫斯科，1956年版)第453页，注26。

② 涅斯齐耶夫:《普罗科菲耶夫》第398页。

③ 同上，第401页。

④ 《音乐的美国》1949年12月15日(罗伯特·萨宾)。

在交响乐领域里，苏联第一流作曲家尼古拉·米亚斯科夫斯基，当第二次世界大战爆发时已经六十岁了。他当过战士，是有战争体验的为数不多的作曲家之一。米亚斯科夫斯基在陆军学校学习，第一次世界大战时长期留在前线；实际上，他的许多早期的交响曲——《第四》和《第五》——是在 1917 — 18 年写成的。

米亚斯科夫斯基的三部交响曲，再加上四首弦乐四重奏、大提琴协奏曲、大合唱《基洛夫和我们在一起》和一些军乐进行曲等，都是在第二次世界大战期间写成的。它们好多都是在困难的情况下，从莫斯科疏散时写出来的，他那专心致志地从事创作的能力是令人十分钦佩的。

他的三部"战争"交响曲是 1941 年 9 月写成的，编号：第二十二；1941 年 12 月以高加索民间的主题写成的编号第二十三；和回莫斯科后在 1943 年夏写成的编号第二十四。"高加索"交响曲以民间素材做基础，那是作曲家 1941 年秋在卡巴尔达-巴尔卡自治共和国首都那尔契克时搜集的。当时他的朋友普罗科菲耶夫也在那儿，两位音乐家都被原始的、卡巴尔达民间音调吸引住了。普罗科菲耶夫也把其中的一些运用到他的第二弦乐四重奏里。米亚斯科夫斯基的第二十三交响曲是个更有世态风俗特色的小品——很像一个交响组曲——它和战争体验的内在联系也稀薄得很。

另一方面，第二十二和第二十四交响曲都强烈反映了忧伤和反抗。作曲家自己后来在一封信里描述了一些有关主题和插部的内容，指出第二十二交响曲第二乐章的一部分，刻划的是"敌人的凶恶形象"，该乐章的主要主题则是"最深沉的悲痛，甚至是绝望"的感情表现。其实，米亚斯科夫斯基曾打算把第二十二交响曲叫做《伟大卫国战争交响乐-叙事曲》，并且每一乐章原来都有小标题：第一乐章——"和平生活的景象不时受到了威胁"；第二乐章

——“倾听战争的惨怖”；第三乐章——“敌人发抖了……”。米亚斯科夫斯基在信里对此也加了几句：“每个乐章有一些题词也许不是多余的，但倘若敏感的听众没有它而能领会的话，最好是把标题省去，因为它们常常导致更大的模糊不清。”①

在梯比里斯首次公演后不久，1942年1月12日，米亚斯科夫斯基给友人、评论家杰尔然诺夫斯基写道：

> “交响叙事诗不像肖斯塔科维奇的第七交响曲那样有具体形象，我的小标题‘关于1941年的卫国战争’是表示我个人对它的反应；黑暗的预兆突然闯进美好、宁静的生活，于是样样都沉没在险恶的阴暗和灾难之中；抵御力量的出现产生了解放的希望，而在终曲的展开部，迸发出的尖锐冲突之后，引向解放——胜利的颂歌。这样的写法说起来好像很生硬，音乐本身，当然，要流畅得多……”②

〔202〕

后来，作曲家去掉了所有的标题，仅仅保留了曲名《交响乐——叙事曲》，但“叙事的倾向”——米亚科夫斯基使用的字眼——给第二十二交响曲留下了确切的印记。它的三个乐章，不间断演奏，比例是合适的，但算不上他的最好作品中的一个。

第二十四交响曲和肖斯塔科维奇的《第八》一样，也是写于同一年——1943年。当时，对战争的自发的反应已经让位于沉思了，两部作品都有这样的共同特点：暗淡的色调、悲惨的形象和沉思瞑想的倾向。也许，米亚斯科夫斯基的作品有些地方更有英雄性，但那也是传统的英雄主义——有些夸张的主题、铜管乐器……作品

---

① 致V·彼得罗夫的信，日期是1942年5月18日；转引自塔·李万诺娃：《米亚斯科夫斯基》第181页。

② 写信日期是1942年3月22日；转引自雅鲁斯托夫斯基：《战争与和平的交响乐》第175页。

充满了美好的、崇高的意图，但它超越不了原来的传统的概念。它被公认为对于那个时代的一篇恰当的颂词，而不是一个意义深远的启示。

第二次世界大战期间，苏联还有另外一些交响乐的创作和演奏——这些交响乐倒是及时的，但并不是长命的（贝多芬了解这种区别，他把他的所谓"战争交响乐"《惠灵顿的胜利》从他有数的交响乐中去掉了）。尽管如此，苏联的"战争"交响乐在苏联音乐的发展中起了相当重要的作用：它们表明了作曲家积极投入为了民族生存的斗争，它们鼓起了人民的感情，它们有助于交响乐语言风格的成熟，有助于交响乐的视野与表现力的扩展。一位年轻的苏联史学家写道：

"恢复精神力量的平衡、安定，并且摆脱对可怕的现实的愤怒，是需要时间的。交响乐作曲家们被令人震惊的时事进程所包围，最初并不知道：交响乐事业的特殊使命，不是在于表现每日每时的不幸事件的发生；它的领域是人生和社会中的永恒的东西。完全闭守在日常经验范围之内决不能成为法则。无论作曲家选择文献式的政论体，哲理象征性的诗篇，或者是他个人日记里的激情的片断，这都无关紧要。那些在最初的、最强烈的感受下所创作出来的作品，证明了这一看法的正确。"① 〔203〕

在战争年代创作的交响乐当中，我们可以提到哈恰图良、加夫里尔·波波夫、瓦诺·穆拉杰里、赫连尼科夫和巴兰契瓦泽的那些作品。它们被演奏、讨论、称赞，然后也就被扔掉了，只有哈恰图良的第二交响曲是个例外，因为这部交响曲的音乐语言具有强烈的个人特征。

① 奥尔洛夫：《苏维埃俄罗斯交响乐》第211页。

〔204〕

九、日丹诺夫时期

1945 年，苏联军队进入德国；4 月，他们到达柏林，5 月 2 日德国首都投降。俄国国内的欢快心情无法形容。虽然还有个日本……但在这里苏联的卷入是短暂的：8 月 8 日向日本宣战，9 月 2 日日本签字投降。伟大的卫国战争业已结束，但无论是对苏联人民还是对全世界人民来说，和平尚未来临。战后年代的重新整顿是一场痛苦的经历，特别是对于苏联的知识分子。甚至战争快结束前，就预示着党的路线即将发生变化，爱伦堡在 1945 年 4 月就被迫沉默了……爱伦堡的声音——反对纳粹的突然袭击，反对法西斯主义——曾经是一个到处响亮的号召。

"战争结束了，对俄罗斯人民来说，继之而来的是失望和挫败的年代。战争时期盼望着的一个三强和平战线被冷战和'铁幕'的现实所代替了。1944 年的幸福的幻想，以为苏维埃制度会变得更自由些，战后生活会更自在些、舒畅些，不久都烟消云散了……内务人民委员会(秘密警察)战时表现得还审慎，现在又回到它的原样了，并且显示出一种新的恐怖，直到 1953 年斯大林死后才停止。"①

这是亚历山大·沃思的不朽著作《战时的俄国》的结语。

对于已经付出极大的代价所取得的胜利，苏联领导决心不让它的成果白白浪费掉。为了重建荒芜的家园，必须保持四十八小时一周的工作日，劳动纪律加强了，并且推行了一个新的五年计

① 沃思:《战时的俄国》第 1044—45 页。

划。为了抵制一度松弛的党的警惕性，中央委员会在艺术和科学的一切领域里发动了一场意识形态的战斗。艺术成了安德列·日丹诺夫的领地，而文化的清洗时期——1946至48年——也就以“日丹诺夫之乱”闻名。

这个字眼本身就意味深长，因为它表明把四十年代后期的文化政策当做他个人的作威作福已经到了什么程度。但是人们还必须留意避免过分简单化。在艺术领域里，战后意识形态的斗争，在〔205〕很多方面都是三十年代制定的政策的继续和执行。1932年的决议重新用来指导党的文化政策，1934年的作家代表大会规定了文学的指导方针，1936年的《真理报》专论审查了肖斯塔科维奇，并且——间接地——检查了音乐的情况。战争时期，这些决议的全面实施暂时被搁置起来。一俟战争结束，旧的规定重新有效，并且颁布了追加的指导方针。但从根本上来说，应该把四十年代的文化政策放到斯大林和党的特权阶级在战争胜利结束后为苏维埃联盟全面安排的总路线这一更大范围里去观察。为恶意的宣传所煽动的极端的民族傲慢和反西方的强烈情绪，以及思想上的管制的再次强调就是其中的特点。斯大林——在他1945年5月24日向俄罗斯人民的祝酒词以及特别是1946年2月9日的演说里，自己定了调子。他在这次演说中颂扬苏维埃对世界的分析，重申铁面无私的布尔什维克对于资本主义制度的憎恨。这样，在整个意识形态里，就把苏联放在它的战时同盟的对立的地位——而同盟国在赢得战争方面的作用，在官方声明中被缩小了。

斯大林1946年2月的演说——实际上涉及到很广的范围——表明了一个更严密地控制文化活动的新路线正在制定中。日丹诺夫没有制定政策，但他在形成这一政策时必然起了重要的作用。同时，他是全面地执行着这个政策。因此，“日丹诺夫之乱”便

从1946年8月开始了。

正如我们所知道的，这并不是日丹诺夫首次涉足于艺术领域。在1934年第一次作家代表大会上，他和马克西姆·高尔基并肩站在一起时，就发表了党的意识形态的宣言，把社会主义现实主义铸成一个思想-政治武器。1946年，当他被任命负责思想战线时，他决定来一次彻底清除。日丹诺夫颇有修养、受过良好教育，他冷酷无情，具有一种对信念的狂热。他不惜采取任何一切手段去达到他的目的，只要他认为这一目的是符合他的党和国家的最大利益的。他求助于漫骂、暗示、恐吓，如果需要的话，甚至吹捧。他了解知识分子；他意识到秘密的分裂、隐藏的妒忌、艺术家的弱点。他利用年轻的和不知名的人对"权威"的反感。不管他干什么，他常常以真正的俄罗斯社会主义艺术的保护人的姿态出现。把一群知识分子或艺术家召集来之后，他就以一个基本方针的致词定好调调，然后只是主持那终日不休的、在娓娓动听的"创造性的辩论"的[206]伪装下相互诽谤的会议。知识分子是如此地沮丧，他们对谁也不敢不同意的1938年的清洗记忆犹新，一旦听到日丹诺夫的谴责的报告，艺术家就采取一致的态度：人人响应这个指责，防护自己的地位，倘若这个地位受到攻击，就全盘认错。那些被点名批评的人公开取消自己的主张；保持沉默就是承认罪行。日丹诺夫显然担任双重的角色：检察官和审判官；他机灵地操纵会议，经常保持一个相当理智的水平。而真正的戏是由作家、音乐家和艺术家来表演的，各人耽心他自己的职业和安全。帕斯捷尔纳克、普罗科菲耶夫、肖斯塔科斯奇和其他人受到他们的同行的诬蔑和指责。看到作家协会或作曲家协会那些会议的"发言"记录是个可悲的经历，因为它们证明，正派的人们由于恐怖和野心会堕落到什么地步。

日丹诺夫堪称由共产党中央委员会制定的四个意识形态的决

议的设计师。第一个的日期是1946年8月14日，题名«关于<星>与<列宁格勒>两杂志的决议»，谈论的是文学。第二个，是在两星期后的8月26日发表的，叫做«关于话剧院上演节目及其改进办法的决议»，接着，9月4日是«关于影片<灿烂的生活>»的决议。最后，经过一个相当长的间歇，当"自愿的"驯服经过试验之后，灾祸落在音乐上面了：1948年2月10日公布«关于穆拉杰里的歌剧<伟大的友谊>的决议»。

日丹诺夫——刚刚完成对苏联文化生活的完全征服之后——意外地在当年晚些时候，1948年8月31日死去。但他创始的政策在他死后继续了至少有另一个五年，直至斯大林去世时为止，而且他的一些原则到今天仍旧有效。值得注意的是，在所有受贬的伟大领导人中——从斯大林以下——日丹诺夫的名字始终是不可侵犯的。在文化清洗时所犯的一切错误——除开其中的一些，已正式承认过，——都归之于斯大林和他的参谋莫洛托夫、马林科夫以及贝利亚的"主观的意见"。

清洗是怎样影响了知识分子阶层，爱伦堡在他的战后回忆录里做了最好的叙述："苏联人民胜利后，我曾以为三十年代的事不会重演，可是，样样事情叫我想起早已过去的那些日子里的情况：作家、电影导演和作曲家一起被申斥，'煽动者'被揪出来了，遭受非难的名单上，新的名字每天在增加。谴责对准了帕斯捷尔纳克和肖斯塔科维奇、爱森斯坦和普多夫金……"①

1946年的三个决议，虽然涉及的是文学、戏剧和电影，但对音乐也有关系，因为它们预示了事态的进程。党的指导方针是清楚的；知识分子的职责就是去贯彻执行。1946年8月14日的决议 〔207〕

① 爱伦堡：«战后回忆录，1945—54»（谢布尼纳和卡普译，纽约，1967年版）第43页。

——论及《星》和《列宁格勒》两杂志——谴责的核心包括在下面几句里：

"杂志里开始出现了一些培养那种与苏维埃毫不相干的、对现代西方资产阶级文化顶礼膜拜的精神的作品。开始发表了一些渗透着忧郁、悲观和对生活失望的稿件……编辑人员……忘记了列宁主义的论点：我们的杂志——不论是科学的或者是文艺的——都不能不问政治……它们是苏维埃国家的一个强有力的工具……任何鼓吹'为艺术而艺术'……都是对苏联人民和苏维埃国家的利益有害的……"。①

作家协会的反应是很大的：好战的亚历山大·法捷耶夫接任第一书记——他是相信斯大林的作家，1956年在赫鲁晓夫发动反斯大林运动时，他自杀身死。在他的一篇演说里，法捷耶夫攻击帕斯捷尔纳克是"与我们社会的精神完全格格不入的个人主义"的代表。（这——人们应该记得——是在《日瓦戈医生》掀起的狂热的十年以前）。

为了加强党的决议的冲击作用，日丹诺夫对作家的个人攻击是尖酸刻薄的。他骂左琴科是"文学的渣滓"，他诬蔑阿赫玛托娃——"不完全是修女，也不完全是娼妓，确切地说，是祈祷和卖淫混在一起的修女和娼妓的混合物"。②

关于剧场事务的决议（1946年8月26日），涉及到事多于涉及到人：关于当代苏维埃题材的戏剧太少了，"美化沙皇、可汗和伟大的君王的生活"的戏剧过多了，"宣扬反动的资产阶级思想意识和道德修养的""外国资产阶级剧作家"的外国戏剧也太多了。③

① 英译文载乔治·康茨和纽西亚·洛奇：《摸不透的国家：苏联的思想控制制度》（波士顿，1949年版）第80—81页。

② 日丹诺夫：《文学、哲学和音乐论文集》第22页。

③ 康茨和洛奇：《摸不透的国家：苏联的思想控制制度》第119—20页。

关于电影的决议(1946年9月4日),是一个提供苏联观点的古怪实例。譬如,“社会主义现实主义”永远是最完美的方法,只要它没有过于逼真地描写苏维埃的生活。影片《灿烂的生活》带来一幅“捏造和歪曲苏维埃人民的图画”,因为它给人看到的是“落后,粗俗和愚昧”;甚至它的名字《灿烂的生活》,“听起来好像是对苏维埃社会的一种嘲弄”。它把苏联工人有时描绘成无文化、粗鲁、喜欢酗酒和色情的人,显然刺伤了评论家的敏感的心灵。甚至更严重的是,爱森斯坦的《伊凡雷帝》第二集[1]和普多夫金的描写克里米亚之战的英雄的《纳西莫夫海军上将》这样的苏联影片也遭到了谴责。这种非难的根据是斯大林对历史的新的解释:即不顾历史真实地颂扬俄罗斯的过去。官方的谴责写明:“爱森斯坦描写历史事实时暴露了他的无知,把伊凡雷帝的进步的近卫兵[2]描写成象美国三K党之类的堕落的匪帮,而且把具有坚强的意志和性格的伊凡雷帝描写成有点像哈姆雷特那样性格懦弱和优柔寡断的人。”[3] 〔208〕

爱森斯坦的心情被破坏了;在做了一个凄惨的忏悔之后——“历史真实性的观念欺骗了我”——不到两年,他于1948年逝世,再也没有创作。当赫鲁晓夫统治时期,于1958年解除了对《伊凡雷帝》的非难,而且现在作为一部电影杰作广泛地受到赞赏。两集影片中给人印象深刻的普罗科菲耶夫的音乐免于受到批评。

---

① 爱伦堡的话:“在斯大林的要求下,爱森斯坦从事影片《伊凡雷帝》的创作。影片的第二集引起斯大林的愤怒。看过之后、斯大林简单明瞭地说:‘扔掉它’。”(见爱伦堡:《战争回忆录》第122页。)

② 近卫兵是沙皇伊凡的仆从,在1565—1575十年间犯了滔天罪行。

③ 康茨和洛奇:《摸不透的国家:苏联的思想控制制度》第128页。

1946 年的三个决议具有双重的目的：纠正在某些文艺领域里的所谓缺点，并且警告所有潜在的异端者：党一定要执行它的意识形态方针。显然，没有一个同路人，像二十年代那样，能够得到宽容。要求对列宁主义的全面地信奉——按斯大林的解释。而苏联知识分子领会了这个信息。他们集合在立即召开的会议上，在他们的协会里讨论决议所提出的问题。毫无例外，这样的会议总是在一致表示热烈赞成和对党的永恒忠诚中结束，还经常伴随着一封直接写给斯大林的致敬信。这样的信通常以“我们亲爱的约瑟夫·维萨里昂诺维奇”开始，以“我们伟大的领袖和导师、我们时代最伟大的学者约·维·斯大林万岁”的词藻华丽的喊叫结束。

当时，作曲家协会归组织委员会领导，1939 年在莫斯科建立，其目的是协调地方分会的活动(在 1945 年，地方分会已有二十八个)。组织委员会由少数公认的作曲家——格里埃尔、哈恰图良、肖斯塔科维奇、波波林、卡巴列夫斯基和别雷——的小组领导，缺少年轻成员的代表；总之，组织委员会没能非常有效地发挥作用。〔209〕作曲家克尼培尔——他不是一个别有用心的人——描述过该会的活动：“他们偶尔地碰头，经常不足法定人数。照例不是斯文地沉默，就是提出异议，但是提得非常技巧……一切舒舒服服，平平静静。”①

可是，思想战线上的事件把平常处于昏睡状态的组织委员会唤醒了。副主席哈恰图良提出召集一次全体会议。所有分会的代表们聚集在莫斯科，从 1946 年 10 月 2 日至 8 日，开了七天会。哈恰图良作了主要讲话，五十个以上的发言者参加了讨论。②

会上发表了大量的带根本性的意见。许多外地的发言者对以

① 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》(伦敦，1949 年版)第 74 页。

② 全会的文件载《苏联音乐》1946 年 10 月号第 2—89 页。

莫斯科组织委员为基础的组织委员会，对它的缺乏领导和指示，对莫斯科"当局"脱离苏联广大的普通作曲家很不满意。就连来自列宁格勒的代表也认为他们很难和莫斯科组织委员会的领导保持联系。在压力之下，哈恰图良承认了协会组织工作存在着一定的缺点。

最后，全会通过了十一条建议，提交组织委员会，但基本上，都是些空洞的概念——要加强具体的领导、要加强思想教育工作、要加强批评与自我批评、要加强苏联作曲家和苏联现实之间的密切联系等。实际上的根本问题，反对形式主义和西方现代派的影响的斗争，几乎没有怎么讨论。而且，无论是全体会议还是组织委员会都没有力量去执行这些建议——因为仅靠劝导，被证明是不够的。莫斯科音乐学院的院长金巴林回顾到：

"虽然我们好多次讨论有关文学艺术问题的党的决议，但我必须承认，我们远远没有改变我们一些作曲家的倾向。不是所有的我们的学生和教授都认识到需要根据党的决议来改革他们的工作；同时，作为音乐学院的院长，我必须承认，在这方面，我们做得很不够"。①

通过1946年作曲家全体会议的讨论，看来存在着对苏联音乐现状一种不安的感觉。一位著名的苏联音乐学家概括了战后几年以来的音乐情景：

"音乐与生活的联系显著地减弱。公众对音乐艺术的'热度'下降，它的社会敏感迟钝了。献给当代题材的伟大作品相对地变得稀少，而它们的思想艺术水平确实常常不够高……在我们的音乐戏院里，很难找到对我们社会主义'今天'的思想和形象的任何反映。标题音乐的发展放慢了。为广大范围 〔210〕

① 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第67页。

的演奏者和听众设计的有魅力的歌曲、流行器乐小品等写得太少，一些交响曲、四重奏和奏鸣曲在广大的听众中引不起反应。许多听众说：苏联作曲家的音乐经常没有满足我们人民的美学需要，而且许多作品在内容和形式上都和群众，和现实主义艺术的传统，格格不入"。①

作者认为，其原因不止是战争紧张状态过后所产生的一种"创作情绪的低落"。许多作曲家完全没有抓住苏维埃祖国新的"社会-历史"时期。在战时，许多音乐家和作战部队亲密地工作在一起；在战后，他们和苏联群众没有建立同样的联系。肖斯塔科维奇称之为"复员心情——战争业已结束，我们可以休息了。"②

事实上，苏联作曲家对战争胜利结束的艺术反应十分冷漠。普罗科菲耶夫是第一个响应者。1945年11月12日，莫斯科听到了他的交响曲《战争结束的颂歌》(作品一〇五号)，但它表明，这远不是一个易于接受的作品。作曲家选择了稀奇古怪的配器：吹奏和打击乐器、四架钢琴、八只竖琴，和——作为仅有的弦乐器——一个扩大了的低音提琴声部。他的目的在于获得相当猛烈的音响，但其结果，仅是混浊不清、轰隆轰隆的巨响，没有弦乐器的那种宁静的温暖。再者，对于全国大多数的乐队说来，《颂歌》的乐器配备的要求也过于复杂，因此，这个作品就被扔在一边，而且始终没有出版。战争结束后的另一个音乐贡献是老资格的作曲家格里埃尔的序曲《胜利》(作品第八十五号)；但在1945年12月30日首次演出时，莫斯科的听众发现它是相当的肤浅和表面。

肖斯塔科维奇的第九交响曲也许是对胜利的心情的最丰富的表达了。它于1945年11月3日由姆拉文斯基指挥在列宁格勒首

① 达尼列维奇：《论苏联音乐》第278页。

② 《苏联音乐》1946年10月号第58页。

次公演。它是一种“喜悦的、如释重负的叹息”，好像全人类解除了一个重担一样。在这部欢乐的、无忧无虑的谐谑-交响曲（一位美国评论家注释：“大概是已有的交响音乐作品中最没有交响乐味道的一部”①）和以前的纠缠不清与压抑沮丧互相交替的第七、第八“战争”交响曲之间，想像不出更尖锐的对比了。然而，肖斯塔科维奇的第九交响曲并不是如苏联公众所期待的“胜利交响乐”。据说作曲家继两部战争交响乐之后，草拟了一部重要的作品，以完成一个〔211〕三部曲。1944年，肖斯塔科维奇在一次谈话中暗示过，他想用合唱和独唱写一个第九交响曲，但是他害怕成为“不适当的比拟”。他有两次打算用“气势磅礴的、胜利的大调调性的音乐“写一部新交响曲，② 但马上又把计划放弃了。1945年夏，他重新做了尝试，结果就是这个欢乐的、不虔诚的现在的第九。有一位评论家在草草地阅读之后，描述他的最初反应说：

“我们期待鉴赏一幅新的不朽的壁画式的作品。这是我们有权要求第七和第八交响曲的作者作出的一种东西，特别是当苏联人民正处于刚刚获得击败法西斯的胜利的时刻。但我们听到的是些很异样的东西，这些东西显得很突然，竟使我们感到震惊”。③

肖斯塔科维奇一定是想以一种稚气的愉快来打掉他的同胞们的浮夸的想法。他们多么欢迎能有胜过马勒、贝多芬的一部胜利的合唱-器乐的不朽名著啊！但与此相反，这里却是一部令人嗤之以鼻的作品，它马上引起许多重要的音乐家的“强烈不满的看法”。

---

① 《曼彻斯特卫报》1961年1月28日（N·卡达斯）。

② 拉宾诺维奇：《肖斯塔科维奇》第96—97页。

③ 同上，第99页。

在米亚斯科夫斯基1945至46年写的第二十五交响曲中，却感觉到对战争结束的一种完全不同的反应。这位老练的交响乐家以松弛的、田园诗式的音乐表达出和平的情绪。他的传记作者李万诺娃写道:“它是优美、清澈的，但民主性和明朗性却不够”。[①]我们可以猜想，“民主的”交响乐就是为群众所爱好的，然而不一定是一种保证质量的标记。

虽然如此，但值得注意的是，那个时期的许许多多苏联作曲家试图以——相当秘密的——交响乐形式来接触广大的听众。在1945年9月到1946年1月之间，单单莫斯科爱乐乐团就首次演出了二十四部交响曲。其中大部分的作品都是在战时或战争结束后不久写成的。它们绝大多数没有什么特色，并且很快就消逝了。

器乐音乐的盛行，压制了声乐形式，只要考虑一下战争结束后不久写出的许多协奏曲和室内乐作品，这一点就更加明显了。它们当中有——仅仅提一下最著名的作曲家——米亚斯科夫斯基和哈恰图良的大提琴协奏曲，肖斯塔科维奇的《第三》、卡巴列夫斯基的《第二》和米亚斯科夫斯基的第十、十一、十二弦乐四重奏，普罗科菲耶夫的第二小提琴奏鸣曲和第九钢琴奏鸣曲。在苏维埃官方〔212〕的眼里，这种“抽象”的器乐音乐倾向是要不得的，因为它不能满足“人民的美学需要”。

当十月革命三十周年临近时——1947年10月要举行仪式——在庆祝会里可以预料音乐任务的重要。但奇怪的是，作曲家并不踊跃地为描绘这个节日特地写新作品。例如，肖斯塔科维奇仅仅付出了微小的努力：他为独唱、合唱和乐队准备了一部“群众大合唱”《祖国颂诗》(作品第七十四号)。实际上，它只不过是一些曲调的组合，这些曲子主要是由别的作曲家，如杜那耶夫斯基、亚

① 李万诺娃《米亚斯科夫斯基》第200页。

历山德罗夫等人写的，由肖斯塔科维奇作了重新安排。肖斯塔科维奇的传记作者拉宾诺维奇称《祖国颂诗》为"一个相当短小的作品，结构非常简单，使用的艺术手法也极朴素；作曲家并没有要求它成为巨著"。[①]一位同辈的作曲家赫连尼科夫评论得更为直率："只不过是一个临时小活儿……好像没有功夫为节日再做些什么似的。"然而，使赫连尼科夫感到非常愤怒的是，作曲家协会中的派性，评论界的英雄崇拜习性："有些人马上就表示肖斯塔科维奇的乐队幻想曲是一部天才之作。看上去就连肖斯塔科维奇自己也给这种过度赞扬吓了一跳；他并不认为这个作品重要……"[②]应该提一下，肖斯塔科维奇为节日而写的大合唱，并未在节日公演。

普罗科菲耶夫比较有先见之明。为三十周年大庆，他写了两个作品：为交响乐队的《节日诗篇》(作品第一一三号)和为合唱和乐队的《繁荣昌盛，强大的国土》(作品第一一四号)。在他的作品中，这两者的水平都不高。

普罗科菲耶夫的主要贡献是他的最后一部，即第六交响曲，它的基础，如我们所曾见，可回溯到1944年的战争年代。首演是在1947年10月的庆祝月中，接着，列宁格勒爱乐乐团一连在11日、12日两晚演奏了这部作品。奇怪的是：这部作品——以后不久就受到那么多官方和非官方的批评——一开始倒引起了良好的反应。评论家史涅尔松对亚历山大·沃思私下吐露说："我在列宁格勒听到这个作品。它是精彩的；比平常的普罗科菲耶夫更好。它是哲理性的，有肖斯塔科维奇的深度。你会看出这一点"。他在他的节目注释里写道：

① 拉宾诺维奇：《肖斯塔科维奇》第116页。

② 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第56页。

“这是他的最优美、最受赞扬的作品之一，它充满了苏维埃人道主义的创造精神……这不仅在普罗科菲耶夫的艺术中，也是在全部苏维埃交响音乐史中的一个伟大的里程碑……这部伟大的作品再一次显示出苏维埃音乐对西〔213〕方资本主义音乐是多么不可估量地优越；在西方，交响音乐久已不再是具有崇高思想和高贵感情的一种艺术了，它现在处于极端颓废、堕落的状态……”①

普罗科菲耶夫的第六交响曲在1947年12月25日送到了莫斯科。《真理报》的一篇简讯仅报导说听众“很欣赏”。同一个节目单里还包括哈恰图良的最近作品《交响诗》，现称为第三交响曲，它使用一部管风琴和十五只小号来加强交响乐队。沃思称它是“喧嚣的、浮夸的‘显本领’……粗鲁而偏拗”。当时流行的评价较为宽容；奥尔洛夫提出哈恰图良的这个作品属于“街头、广场音乐”之类，② 可以和贝多芬的《维多利亚之战》或柴科夫斯基的《一八一二年序曲》相比。由于这个“喜庆”小品，不幸的哈恰图良——他从来不是个现代主义者——使自己陷入形式主义的困境。

然而，瓦诺·穆拉杰里的歌剧《伟大的友谊》正是作为庆祝三十周年纪念的主要的音乐作品来创作的。穆拉杰里，1908年生于格鲁吉亚——和哈恰图良一样——是成功的“少数民族”作曲家的一个主要的实例。在梯比里斯进行早期学习之后，他在米亚斯科夫斯基指导下在莫斯科音乐学院完成了他的音乐教育。他是多次官方荣誉奖的获得者，最近一次是在1947年。

歌剧《伟大的友谊》计划作为献给斯大林家乡格鲁吉亚的一份献礼。不仅作曲家和剧作家都生于格鲁吉亚，而且故事情节也讲的是对建立格鲁吉亚苏维埃起过重大作用的著名的格鲁吉亚人、

① 同上，第24—25页。

② 奥尔洛夫：《苏维埃俄罗斯交响乐》第248—49页。

共产党政治委员奥尔忠尼启则。这部歌剧的首次演出恰当地安排在 1947 年 9 月 28 日于斯大林诺(现名顿涅茨)举行。由于党的艺术委员会的积极倡议,《伟大的友谊》差不多同时在另外十二个城市上演。有四场演出是安排在 11 月 7 日实际的纪念日举行的。其中最重要的是在莫斯科大剧院的演出,为了这场铺张的演出花了六十多万卢布。① 这是一个既不寻常又短命的成功故事。不出两个月,这部歌剧遭到谴责,作曲家遭到公开的羞辱,使苏联音乐界陷入惊慌之中。穆拉杰里的歌剧"由于它是一个著名事件"而载入苏联音乐史册。

发生了什么事呢? 日丹诺夫观看了《伟大的友谊》的一场内部演出。出席这次演出的观众是"大约五百人左右的相当有资格的人士"。② (是怎样的"资格"呢? 音乐学家李万诺娃发过牢骚,说"食品部和渔业部的各色人等都去了",而她却弄不到一张票子。) 〔214〕日丹诺夫强烈地厌恶这部歌剧,认为它的音乐和它的剧本二者都有问题。那次内部演出是个预演还是真正的首次演出——可能只限于邀请的党的官员——还不清楚。斯洛尼姆斯基认为《伟大的友谊》在莫斯科只是 11 月 7 日演过一次,③ 但这并不排除曾有过一次内部演出。无论如何,这部歌剧没有马上撤消,因为后来在 11 月还有三次演出,12 月还有两次——最后一次是 12 月 14 日在阿拉木图。

不知道斯大林是否出席了莫斯科的首次公演,但可以这样臆测,在某个场合,他曾看过这部作品。穆拉杰里的歌剧是特地设计去投合斯大林的歌剧概念的。然而,直到最近才知道的事情是,斯

① 莫斯科首演在 1947 年 11 月 7 日举行。沃思说首演"大概在新年",显然是错误的。

② 沃思:《莫斯科音乐的怒吼》第 47 页。

③ 斯洛尼姆斯基:《1900 年以来的音乐》第 601 页。

大林和歌剧中的英雄奥尔忠尼启则之间有一些矛盾。在"揭发"斯大林的第二十次党代会上，赫鲁晓夫暗示过奥尔忠尼启则曾受斯大林迫害而自杀身死；不管怎样，这位政治委员是在1937年清洗时不明不白地死去的。很可能是，斯大林不喜欢有"非凡的委员"的提法，像歌剧当初称呼的、舞台上歌颂的那样。对这部歌剧的主要批评要点之一，所谓剧本的"历史的不准确"，也许指的就是某些实情使斯大林不快。对于穆拉杰里这部平庸的歌剧的大量诽谤，除了音乐上或艺术上的原因之外，一定还有别的原因。

斯大林是否直接卷入这一卑劣事件，不得而知；当时并没有提到他的名字。日丹诺夫以党中央委员会的名义采取了行动。他当着穆拉杰里的面，会见了大剧院的导演利昂吉耶夫。这是一次"可怕的指责"，① 它可能使得利昂吉耶夫因心脏遭受严重刺激而突然死去。接着，在1948年1月，日丹诺夫召集莫斯科作曲家们连续开了三天会。这是一个发表意见的非正式的会，到会的音乐家们被鼓励畅所欲言。日丹诺夫的结束语预示了不祥之兆："中央委员会对大家在这儿发表的意见，将予以考虑，并做出必要的结论。创作工作者们也必须对讨论的结果加以考虑。"②

"必要的结论"在1948年2月10日中央委员会发表它的"关于穆拉杰里的歌剧《伟大的友谊》"的决议时公布了。③ 它是个怀有恶意的文件，充满了对获有世界声誉的作曲家们——包括米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇和哈恰图良——的无理的攻击。十年以后，在1958年，中央委员会撤消了它的一些没有根据的谴责，但因此而对苏联音乐和它在国外的声誉所造成的损害 〔215〕

① 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第26页。

② 同上，第86页（原文见《苏联音乐》1948年1月号第9—13页。

③ 原文载《苏联音乐》1948年11月号第3—8页，英译文载斯洛尼姆斯基：《1900年以来的音乐》第三版第684—88页。

已经是无法挽回的了。

决议在国内造成的恶果是预料得到的。作曲家协会——大部分是住在莫斯科的会员——立即从2月17日至26日开了一星期的会。决议经过讨论并保证执行，而且及时地发出照例对斯大林奉承的信。全国所有地方分会也举行了类似的会议。理事会的老领导被免职了。三十四岁的，以"歌唱剧"《冲向暴风雨》(1939年)闻名的吉洪·赫连尼科夫成为新的发言人。他代表日丹诺夫的"强硬"路线。

从1948年4月19日到25日在莫斯科举行的"第一次全苏作曲家代表大会"给苏维埃音乐的"新规程"盖上了最后批准的印章。这是一个由所有苏维埃共和国的代表参加的全国会议。通过秘密投票选出了一个由五十一人组成的新领导机构。在4月25和26日，这个新领导机构举行会议，选出下列工作人员：主席阿萨菲耶夫；总书记赫连尼科夫；书记科瓦尔、查哈罗夫、楚拉基和什托加连科。必须指出的是，新的主席团在作曲家协会的多民族特征方面并不比老的理事会具有更多的代表性。正如同哈恰图良在旧理事会里曾经是唯一的非俄罗斯人一样，乌克兰作曲家什托加连科是(主席团里)唯一的非俄罗斯人。虽然老的理事会效率不高，但它是一群卓越的人物。新的工作人员名单主要是一群对党的路线忠诚的人物——只有一个例外：阿萨菲耶夫。但他的主席身份是一个名誉职位，他的名字是用来做装饰的。他是个病号，病得不能亲自出席代表大会；以他的名义读的报告是一个经过严格"审订"的文件。不到一年，在1949年1月27日，阿萨菲耶夫就死了。主席的空位没有填补，而赫连尼科夫——作为第一书记——继续全面负责作曲家协会。1968年，他可以回顾在二十年内他经过了斯大林主义、赫鲁晓夫主义和当前的集体统治时期仍然保持住这一个

敏感的职位。

概括日丹诺夫时期是困难的；总是会有过分简单化的危险。例如，像爱德华·克兰克肖这样一位消息灵通的专家断言道：

“关于表面上完全接受日丹诺夫的法令这一点，是值得记住的。从 1946 年到 1953 年，在所有艺术里面几乎没有一点点表面的迹象，表明艺术家们在他们的工作中的苦闷（在音乐家当中，只有普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇对〔216〕日丹诺夫路线提出尖锐的反对：据说他们本该生产那种新的苏维埃社会的低能的金发女郎们能在田野里同声歌唱的音乐）。”①

克兰克肖的关于普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇的“尖锐的反对”的报导并非产生于可供使用的事实。肖斯塔科维奇所有的公开声明都是温顺的和认错的；他的神色和举止好像是个被搞垮了的人。普罗科菲耶夫在身体很坏的情况下写了一个书面声明，实际上是一个庄严的道歉书。至于那些在田野里的“新的苏维埃社会的低能的金发女郎们”，她们大概和那些沙皇时代同样笨的金发女郎们一样，唱着同样的歌，即那些非常富有曲调性和惯用语汇以致不需要任何作曲家加以丰富的、古老的俄罗斯民歌。虽然人们很想看到作曲家们反对日丹诺夫，但是，所看到的不但是没有反对，而且相反地，倒是力图作出某种妥协，至少是暂时的妥协。

伊里亚·爱伦堡，一个时期曾被封住嘴的作家之一，对音乐的处境做了一个相当轻率的评语：“一九四八年初，普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇告诉我，日丹诺夫曾经召见过作曲家们，并且告诉他们，音乐中最重要的因素是一个能够哼唱的旋律。”②

① 爱德华·克兰克肖：《赫鲁晓夫的俄国》（伦敦，1959 年版）第 101 页。

② 爱伦堡：《战后回忆录》第 44 页。

我们知道日丹诺夫对作曲家们说了些什么，因为有会议的全部记录。问题是更复杂得多的。不过，对于那些不可能研究那个逐字逐句地记录下来的一百七十六页的报告的人们，当时在莫斯科的亚历山大·沃思已经准备了一篇改写得很好的同时又最便于阅读的摘要,题名为《莫斯科音乐的怒吼》。①

在所有的文件证据中，日丹诺夫和作曲家们的非正式的会议的记录也许是最有趣味的。会议是在 1948 年 1 月,在决议公布的几星期以前举行的。那些辩论很快就暴露了作曲家协会内部的论争和对抗。老一辈的人实际上憎恶所有的现代音乐，不管它们是苏联的还是别的地方的。最受尊敬的钢琴老教师戈尔登维捷尔教授说道:“近年来，我曾屡次表示我不赞成绝大多数正在‘走运’的苏联作曲家所选择的道路……当我在我们的一些新交响曲和奏鸣曲里听到伪造的和弦的卡嗒卡嗒的声音时，我骇然感到它们接近西方的颓废的意识形态——或者甚至是法西斯主义的——而不是俄罗斯的、苏维埃人性的健康的品质……”②

年轻作曲家们因受到控制那些委员会、奖金和评论的“当局” 〔217〕的统治而感到恼火。赫连尼科夫代表这派人说:“四巨头——或者五巨头③——……发现他们自己处于一种特权地位: 他们是批评不得的……他们成了音乐界最高的官僚。对他们顶礼膜拜的评论家们把他们写出的一切都说成是天才之作……年轻作曲家们盲目地步其后尘……”捷尔仁斯基有过同样的抱怨:“评论家……不过是侍候大作曲家的马屁精……”

① 原文摘要载《苏联音乐》1948 年 1 月号第 9—102 页。

② 沃思:《莫斯科音乐的怒吼》第 56 页。下列引文均见沃思译本。

③ 大概是普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、哈恰图良、卡巴列夫斯基，也许还有米亚斯科夫斯基。

另一个不满的集团是由“轻”音乐作曲家们组成的，他们抱怨官方对“严肃”音乐的关注太多。在他们当中有像查哈罗夫和杜那耶夫斯基等成就很高的人物。查哈罗夫特别激烈，他说：“我们的交响乐作曲家们在人民和他们之间扯起了一道铁幕……他们这样做，并非偶然，而是十分有意识的。因为对他们来说，歌曲是一种‘低级的’东西。在他们的创作里利用一首歌曲是不体面的——他们就是这样想的。”他否认穆拉杰里的歌剧是一个主要的问题：“事实上，它是最容易懂的作品之一。但是让我们看看我们的交响音乐吧……这些作曲家对我们苏维埃人民来说是格格不入的，完全不能理解的……为了领导人民，我们必须用人民能够听懂的语言来对他们说话……”

肖斯塔科维奇的第八交响曲使查哈罗夫特别愤怒：“第八交响曲究竟是好是坏的问题仍在讨论。这种讨论是无意义的。从人民的观点来看，《第八》根本不是一个音乐作品；它是一个和艺术什么关系也没有的‘作品’。”

查哈罗夫的攻击性言论并非没有引起反响。一位很受尊重的中年一代作曲家克尼培尔反击了他，说道：

“说我们缺乏有才华的作曲家，是不确实的。说他们不愿为人民服务，也是不确实的。说在这方面什么也没有做，也是不确实的……我们要使音乐民主化，并且写得更简单、易懂……民主的音乐语言并不是一件那么简单的事情。近三十年来，我们的文学语言已经有了非常大的变化……新的想法要求表达它的新的词汇。音乐语言……在发展着。今天我们不能用鲍罗丁或者柴科夫斯基的语言来说话……”

舍巴林称查哈罗夫探讨的门路“狭隘得可笑”，并且排斥了那种认为“所有我们的作曲家除了不和谐的声音以外什么也没有写”

的论点。另一位作曲家维克托·别雷，他试图说明“我们整个中年 [218] 的一代是在西方现代主义风行一时的那些年代里学习的。”令人失望的是卡巴列夫斯基、哈恰图良和肖斯塔科维奇的声明。他们的声明未免把自己贬得太过分了。穆拉杰里——由于突然变得臭名昭著显然处于受惊状态——确实是奴颜婢膝到了极点，为他的被指责的缺点而埋怨他的老师们，同事们和周围的环境。老作曲家米亚斯科夫斯基出席了会议但没有讲话。普罗科菲耶夫是否出席没有记录，说他在会上的“粗鲁”行为（坐在钢琴凳上背朝着日丹诺夫）纯属谣传。

只有在一点上看法近乎一致：协会领导的无能和理事会的缺点。舍巴林把理事会和“《鲍里斯·戈杜诺夫》中的贵族议会”相比……“这种机器，他们什么也不做，直到遇到一些强大的外部干预为止……它需要彻底的民主化。”

那全是日丹诺夫需要听的。倘若卓越的莫斯科音乐学院院长意识到需要“强大的外部干预”，就应当动手做一些事情。实际上，全部辩论操纵在日丹诺夫的手中，并且证实了他的信念：作曲家不能也不会自作主张地活动。难道可尊敬的沙波林没有说过，1946年的全体会议“在音乐美学上没有得出任何结论”吗？很清楚，他们需要帮助……需要他已给予作家、戏剧导演和影片制作者的同样的“帮助”。

在他的开幕词里，日丹诺夫对于在表面上成为主要论题的穆拉杰里的歌剧，化了比较少的功夫。他发现旋律与和声的贫乏，音乐性格刻划不足，和对于喧闹的噪音的癖好。在别的方面，他批评了剧本的史实性的不准确性。然后拿肖斯塔科维奇的《马克白夫人》来作重要的比拟：两部歌剧有许多共同的缺点。日丹诺夫从1936年《真理报》的专论《纷乱代替音乐》中引用了冗长的段落，并

且补充说道:“很清楚,曾经被斥责过的倾向至今还存在着,不但存在着而且还决定了苏联音乐的调子。”这就把论点弄清楚了: 要和形式主义、自然主义、现代主义、西方流派战斗到底。

在他最后的总结里,日丹诺夫详细地谈到苏联音乐的总的方向。他发现音乐落后于文学和其它艺术的成就。他宣告形式主义流派是“根本错误的……它是反人民的,是喜欢迎合唯美主义小集团的个人主义的经验的。”他把形式主义者的“虚假、丑恶、主观主义的音乐”同“苏联音乐中优美的、自然的、人的音调”和“健康的、〔219〕进步的事物”相对照。他告诫要提防“颓废的西方影响”,和“资产阶级文化的腐蚀”。他向作曲家们挑战:“人民所不理解的音乐就是人民所不需要的。让作曲家们不去责备人民,而去责备他们自己吧。”①

几星期以后,实际的决议公布了,它包含从日丹诺夫演说里拿来的整句整句的话,逐字地重复。这只能表明整个意识形态领域的运动由日丹诺夫操纵到了什么程度。不过,有一些奇怪的分歧值得一提。

当日丹诺夫在演说里讲到:“你们知道,十多年来没有创造出新的苏联歌剧之后,我们对这部新歌剧(穆拉杰里的《伟大的友谊》),是多么感到兴趣啊。”这时,他犯了一个小小的历史性错误。

这根本是不真实的:在1937到1947年间创作的苏联歌剧中,就有赫连尼科夫的《冲向暴风雨》、普罗科菲耶夫的《谢苗·科特科》、卡巴列夫斯基的《在炮火下》、科瓦尔的《叶美良·布加乔夫》和捷尔仁斯基的几部歌剧。还有,人们可以举出一些由于剧本的原因不能狭隘地叫作“苏联的”歌剧,像普罗科菲耶夫的《伴娘》和《战争与和平》。日丹诺夫的疏忽在决议里没有重复;关键的那句

① 日丹诺夫:《文学、哲学和音乐论文集》第76—96页。

话被修改成“近年来没有创造出一部比得上俄国古典歌剧的苏联歌剧”。

另一个重要的改变发生在被谴责为“形式主义”的作曲家的名单里。正式点名的是“肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良、舍巴林、波波夫、米亚斯科夫斯基等同志。“(穆拉杰里的名字已经载入决议标题之中。)这些作曲家的罪名是“跟苏联人民及其艺术趣味背道而驰的形式主义的变形和反民主的倾向”。本来，日丹诺夫也把卡巴列夫斯基包括在内，并且在讨论时，又加进沙波林的名字。在正式的决议里没有提到这两人,，这样他们就避免了直接的谴责。实际上，他们两人无论是谁都没有任何现代派的倾向，而他们的唯一“罪过”是他们参加了不被信任的理事会。

对于被决议点了名的七位作曲家来说，这次谴责产生了许多令人不快的副作用：丧失职位，取消上演，拖延创作计划。即使在决议公布以前，风声就传开了，说“大”作曲家们要遭难了，他们的名字开始从节目单上消失。1948 年 1 月，舍巴林告诉日丹诺夫：

“已经引起某种恐慌的感觉……全部苏联歌剧在剧院里正被报废，据说，某些可能被认为是‘煽动性的’名字，将要从国家音乐出版社目录上除去。今天早晨……某一位教授从音乐学院打电话来问我，‘我们可以在小礼堂举行一次内部演出，演奏苏联作品吗？’”① 〔220〕

当日丹诺夫插话说“恐慌是一个懦弱的辩护士”时，舍巴林回答说：“那就是我认为有必要提起注意的原因。总有一些卑躬屈膝的蠢人(倘若你能原谅我这样说的话)会引起许多麻烦。”

尽管如此，正如一位苏联传记作者在 1959 年写的那样：“在苏

① 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第 69 页。

联生活里”有“许多不健康的表现……例如，共产党中央委员会不得不采取措施去制止某些演奏团体削减肖斯塔科维奇作品的公演的趋势。”①其实，正如我们将要看到的那样，1958年中央委员会采取了一个史无前例的步骤——它纠正了在1948年针对个别作曲家的一些“不公正的、无理的尖锐批评”。

但对形式主义的批评并未撤消，1948年的解释依然见于书上，即：“崇拜无调性、不协和音和不谐和的和声”，排斥旋律，以及陷入“各种混乱的神经病似的声音结合而把音乐变成不协和的噪音，堆砌成乱七八糟的音响。”这种音乐反映着“资产阶级文化的腐朽”，表明对“音乐艺术的全盘否定”。

据决议说，形式主义的倾向已引导苏联作曲家们去偏爱“没有歌词的器乐交响音乐的复杂形式”，而轻视歌剧和合唱音乐。在这句话里，“没有歌词”的交响音乐这个术语是指绝对的无标题音乐。它同“标题”音乐相对而言，后者乃是以一些思想概念或故事情节作为依据的乐队音乐。这类音乐，在十九世纪由李斯特和柏辽兹等西方作曲家所提倡，在从格林卡到格拉祖诺夫等俄罗斯作曲家当中，也在苏联作曲家当中，找到许多信徒。正当“标题”音乐在二十世纪西方明显地衰退的时候，苏联理论家和作曲家们仍然坚持音乐的“图画化”，把它作为易使听众听懂的一种手段。日丹诺夫把忽视标题音乐看成是中断了古典传统，他说：“忽视标题音乐，也是背弃进步传统。大家知道，俄罗斯的古典音乐照例都是标题音乐。”②

评论家戈罗窨斯基看日丹诺夫的脸色行事，他做了最彻底的陈述，说：“柴科夫斯基的六部交响曲全都是标题作品。”他接着又

① 拉宾诺维奇：《肖斯塔科维奇》第114页。

② 日丹诺夫：《文学、哲学和音乐论文集》第87页。

说："标题、题材内容、清晰的戏剧的含义——这些都是俄罗斯的传〔221〕统。在三十周年(革命)竟没有写出专门有关的标题音乐；因此这是失败的一个原因。"

柴科夫斯基对于标题音乐的看法是自相矛盾的。无可怀疑，他的想像是由文学形象所激起的——《罗密欧与朱丽叶》、《弗兰切斯卡·达·里米尼》是最好的例证。但在交响曲里，这问题就不是那么清楚了，正如我们在他给梅克夫人关于第四交响曲的一封信中可以看到的那样：

"你问道是不是交响曲有一个明确的标题。通常，当这个问题涉及交响音乐作品时，我的回答是：'不，什么也没有。'实际上，那不是一个容易答复的问题……我们的交响曲有一个标题，明确得足以用文字来说明它的含义；我只想告诉——也可以告诉——你一个人，这个作品整个的和部分的意图……"

柴科夫斯基的勉强态度是明显的——"那不是一个容易答复的问题"。① 但对于苏联美学家们来说，——正当西方理论家们以鄙视甚至讨厌的眼光看待它的时候，标题音乐的问题在苏联依旧是一个特别重要的问题。在苏联的音乐学里，音乐作品的分析常常根据音乐以外的一些方面、根据境界和思想，给音乐强加以明确的"含意"。日丹诺夫带些讽刺地论述这种倾向：比较起来，他宁可喜欢率直的标题音乐，它具有作曲家用不致令人误解的字眼来表明的"含意"。他说：

"问题的实质就在于：一部新的音乐作品公演后，它的内容必须加以解

① 杰拉尔德·亚伯拉罕甚至说，柴科夫斯基"厌恶真正的标题音乐"(《斯拉夫与浪漫主义音乐》第110页)。见(原书)第316页。

释。一个新的职业已产生了——它是作曲家的朋友评论家们的职业，他们力图以个人的直觉为根据在'事后'来揣摹那已经演奏过的音乐作品的内容，这种内容的模糊不清的意思，甚至连它们的作曲家本人也不大明白。"①

但这问题并未因日丹诺夫的这番话而消失。在会议上，在«苏联音乐»杂志的篇页上，标题音乐仍继续在讨论。1951年，这个杂志发表了关于标题音乐的各种来稿，包括肖斯塔科维奇写的一篇。后来，他以两部有关时事的交响曲——1957年写的第十一(«1905年»)和1961年写的第十二(«列宁»)——体现了他的见解。它们代表了这位俄国仍然在世的最伟大的作曲家对标题音乐的辩护。

〔222〕 受到1948年决议的尖锐批评的一个领域是各音乐学院的音乐教育:

"苏联音乐中这种谬误的、反民族的、形式主义的倾向，对于青年作曲家的教育……发生了有毒害的影响……特别在莫斯科音乐学院……在那里，这种形式主义的倾向是占优势的。他们不反复教导学生们去尊重俄国与西方古典音乐的最优秀的传统……我们的音乐学院中很多学生的作品，都盲目地摹仿肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫等人的音乐。"②

在日丹诺夫和音乐家在决议前的讨论会中，莫斯科和列宁格勒音乐学院的院长——舍巴林和谢列勃里亚科夫——曾发表了意见。两人不得不承认无论教职员还是学生都没有非常重视中央委员会以前关于意识形态的决议，并且也没有尽力地按照决议去执

① 日丹诺夫:«文学、哲学和音乐论文集»第87页。

② 1948年决议英译文载斯洛尼姆斯基:«1900年以来的音乐»第684—88页。

行。舍巴林利用这个机会向日丹诺夫诉说物质条件的低劣：没有足够的乐器去教学生，宿舍过分拥挤，国家出版社缺少纸张，无法供应足够的乐谱，印刷各种《全集》的工作进展得“灾难性地”慢；甚至音乐学院的屋顶也在漏水。当时，日丹诺夫冷淡地回答：“屋顶能够修好，但在苏联音乐的根基上有了一个非常大的窟窿。”舍巴林的勇气没有给他带来任何成果；他被免去了莫斯科音乐学院院长的职务。

谢列勃里亚科夫——一个比舍巴林逊色的人物——发言较谨慎，因而保住了他的职务。他把学生创作的失败归咎于教师们，说“他们没有达到一个高度的政治与思想水平”。他说的有些话差不多逐字逐句地在决议中被引用了：

“我们的教授们——像肖斯塔科维奇、谢尔巴切夫和普罗科菲耶夫等——都是非常有才能的人，所以，对我们的学生有特别强烈的影响。在结业考试中，我们经常看到的只是一些小普罗科菲耶夫或小肖斯塔科维奇……并且从他们的老师那儿学来的主要是一种人民不喜欢的、复杂的音乐语言……”①

1948年决议的一个简短而重要的段落，谈到“苏联音乐批评界的完全不能容忍的状态”。所有的评论家——划为“音乐学家”一类——都属于作曲家协会。既然苏联每天的报纸很少刊载音乐〔223〕事件的评论，“音乐批评家”就成了一种自由行动的职业。仅在特殊的情况下，像1962年斯特拉文斯基或曼纽辛的访问，才在《真理报》和《消息报》上加以简略报导。这些报导通常特约一些不一定是“评论家”的音乐界知名人士撰稿。所谓评论家的任务主要是为像《苏联音乐》、《苏维埃文化报》一类的刊物和类似的出版物写稿。

① 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第60—61页。

有几个评论家受雇于和外国进行文化联系的半官方机构“苏联对外文化协会”。当——战后——苏联文化政策采取仇外的转变时，“苏联对外文化协会”的职员们由于他们的国外接触，和他们对西方音乐与音乐家的同情态度，立刻变成可疑份子。在决议里，评论家们都不加区别地受到谴责，“音乐评论界已不再表示苏联社会的意见……而变成了个别作曲家的传声筒。某些音乐评论家为了私人友谊，放弃了客观的批评，而去奉承音乐界某些领袖，用一切方法颂扬他们的作品。”①

实际上，事情并没有像他们所说的那么坏，而且并没有什么策划颠复苏联音乐的阴谋。当然，有些评论家和一些作曲家结成友好的纽带；结果出版了一些传记、分析的文章、作品目录和节目注释。在这些人之中，涅斯齐耶夫、什利夫斯坦和普罗科菲耶夫很亲近；马尔丁诺夫、拉宾诺维奇，后来还有达尼列维奇都和肖斯塔科维奇有联系；伊孔尼科夫评论过米亚斯科夫斯基，贝尔查评论过舍巴林，史涅尔松评论过哈恰图良。其实，我们应该感谢他们的传记和研究，使我们得悉许多关于作曲家的工作、他们原先的计划和创作的构思等方面的内情。在特定的情况下，虽然作者们难以经常保持不偏不倚的态度，但整个说来，还是符合一定客观实际的。

当 1948 年决议谴责了那些杰出的作曲家们以后，这种谴责就差不多自动地扩及所有那些称赞过他们的评论家和传记作者们。虽然没有具体点名，但他们都变成了可疑份子，并被形容为“舔靴子的”和“磕头作揖的”评论家。决议不仅影响到当代音乐的评论家们，也影响到音乐史家和教科书的作者们。

1948 年决议所引起的作曲家协会里的大变动，把年轻的赫连

① 决议见斯洛尼姆斯基：《1900 年以来的音乐》。

尼科夫推上了显赫的地位。显然，他是由日丹诺夫挑选充当新的领导，以贯彻决议的意识形态方针的。但赫连尼科夫似乎在许多 [224] 不满的作曲家们中也很受欢迎，这些作曲家们厌烦了高墙深院的理事会和作曲家头头们的“统治”。

赫连尼科夫在任职的头几年，进行了一些组织上的改进和有益的革新，例如为青年作曲家们所作的全国范围的调查等。但是时过境迁，他和他的理事会也变成一个“高墙深院的当局”了，他们使得所有的评论家们沉默无言，并压制所有的反对者，特别是刚刚胆怯地兴起初露头角的所谓先锋派。赫连尼科夫在任职以后的五年中，追随斯大林-日丹诺夫的“强硬”路线。赫鲁晓夫时期的较大灵活性，使他准备顺应“解冻”。赫连尼科夫协助了重要的“1958年党的决议”，为开释一些在日丹诺夫时期被害的作曲家找根据。1948年曾是日丹诺夫最热心的助手之一的赫连尼科夫已被人们轻易地遗忘了。在“自由化”极盛的1962年，谣传赫连尼科夫可能下台，而让一个更年轻的、政治上没有污点的人来领导。人们时常提到一个罗季昂·谢德林将作为候选人。但是赫鲁晓夫的文化“管制”维护了赫连尼科夫的头号保守派的地位。即使在赫鲁晓夫下台以后，他仍然留在他的职位上。

赫连尼科夫任期之长反映了他有能够代表党的文化路线，并根据需要随时进行调整的才干。在这过程中，他毫不犹豫地与像肖斯塔科维奇和斯特拉文斯基等一些他从前曾攻击和侮辱过的人们重修旧好。可能在许多人，特别是他的西方评论家们看来，这是非常无原则的。事实上，西方的观察家们通常认为他和苏联作曲家们的残忍的“工头”差不多。纽约人记得他在1959年作为作曲家代表团团长时控制代表们的一言一行的行为。①但单单“工头主

① 见(原书)第317页。

义”不能说明赫连尼科夫的发迹。他把一个为数不多、全部不到一千五百人、被打击得意气消沉的音乐知识份子集团，构成了一个强有力的声音，足以使党的统治集团听见。他的政治敏感和他与克里姆林宫领袖们的极好关系，使作曲家协会受益巨大。1962年，苏联音乐家们在私人谈话中，——虽然他们批评赫连尼科夫思想僵硬——直爽地承认他是一个无人能代替的、在作曲家协会中能起作用的领导人。

赫连尼科夫随着时代的变化而变化。倘若人们读读1948年他第一次的重要演说——一篇使读者感到怀疑的煽动性的讲话——这一点就变得很清楚了。在日丹诺夫的同意下，赫连尼科夫拿起1948年的决议——一个恶意的、气量狭小的文件——并且应〔225〕用它所归纳的结论来痛斥二十世纪的苏联的和西方的音乐。几乎没有任何人能逃脱他的谴责，而那些没有被提到的，都是些不值得挽救的人。

赫连尼科夫在1948年说，“这个决议对在苏联音乐中已经蔓延的反民主的形式主义运动给了一个决定性的打击。它还给整个的现代主义一个毁灭性的打击……”，① 然后进而列举近三十年来音乐上的许多次“惨败”。他从普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇许多最近的失败开始，倒叙到早已被忘却的莫索洛夫和杰舍沃夫的古怪行为。他们都代表了形式主义的实验，抽象的音乐语言和“听众与音乐艺术之间的鸿沟”。他也发现“和苏联现实主义艺术格格不入的形象和感情——表现主义的紧张性，神经质，逃避到反常的、令人厌恶的、病态的境界”。

抹杀掉十之八九的苏联音乐以后，赫连尼科夫接着又来打倒

① 赫连尼科夫报告全文载斯洛尼姆斯基：《1900年以来的音乐》第691—99页。下列引文均见同一出处，俄文本载《苏联音乐》1948年1月号第54—62页。

外国人了。首先轮到某种程度上仍是“俄国人”的斯特拉文斯基和季亚吉列夫及其一伙人。《春祭》用“狂暴的、混乱的、故意粗野的、嚎叫的音响”表现了俄罗斯人的“亚洲主义”。《彼得鲁什卡》、《结婚》、《夜莺》、《马甫拉》也遭到同样的命运。列入相同的“颓废派”范畴的还有普罗科菲耶夫的《小丑》。在斯特拉文斯基被称为“资产阶级音乐中反动部队的首倡者”的同时，赫连尼科夫的黑名单上也没有忽略其它欧洲的作曲家。如他所说，“人们简直不能说出一个西方重要的作曲家是没有染上形式主义的缺点、主观主义、神秘主义和丧失思想原则的。”因而，兴德米特、克舍涅克、贝尔格、勃里顿、梅西安、梅诺蒂、马克斯·布兰德统统偏爱“胡乱的和声堆砌、原始的野蛮文化的恢复……情欲主义、性的堕落、色情和二十世纪的当代资产阶级英雄们的无耻。”

对这篇可笑的演说不需加以评论；它只表明在日丹诺夫锥刺之下，苏联音乐界知识分子被贬斥到何等地步。只要说说这个就够了：在十几年之内，每一个被侮辱的作曲家的作品都在苏联的音乐会上演出过，而其中很少有得到赫连尼科夫本人用喜爱和友好的方式表示欢迎的。

在这1948年的异乎寻常的景象里，院士、音乐学家阿萨菲耶夫的态度出奇地暧昧和令人难解。日丹诺夫和赫连尼科夫对阿萨菲耶夫所珍爱的每件事和每个人都曾加以摧残。他曾经是米亚斯科夫斯基和普罗科菲耶夫的生死之交。在二十年代，他曾为斯特拉文斯基、克舍涅克、贝尔格和兴德米特而斗争。在四十年代，他曾赞扬苏联交响音乐大师们和他们的伟大成就，其中最主要的是肖斯塔科维奇。

可是，当1948年决议付诸实行时，当他的朋友和同事遭到羞辱以及他从前崇拜的偶像被打倒时，阿萨菲耶夫并没有表示抗议。〔226〕

相反地，他接受了作曲家协会新理事会主席的职位，以表示支持“新路线”。他也写了一篇重要的赞同的文章：《苏联音乐的三十年和苏联作曲家的任务》，① 在1948年4月全国作曲家代表大会上以他的名义宣读。许多人把这个文件看成是等于他对过去的理想的背叛，是他高尚的一生的阴暗的下场。

但也有些情况可以减轻他的责任。我们现在知道，以他的名义宣读的声明并非为他一人所写——这是一个一向怀疑的事实。在最近一篇论述阿萨菲耶夫的专文里，我们读到：“这个声明是在另一些苏联音乐家参与下集体准备的。不过，有一份声明的草拟原稿仍保存着，它证明了这个事实：阿萨菲耶夫在起草中是起了很重要的作用。”②

这样，阿萨菲耶夫可以对他在1948年4月的声明，局部地——虽然不是全部地——开脱他的责任。但他对他的这个行动的全部细节了解到什么程度呢？当时，他已病的很重，虚弱得难以亲自出席会议，并在次年就死了。他被劝告他妥协的同行们所包围，而且他似乎和赫连尼科夫保持友好的关系。正如沃思所说：“阿萨菲耶夫可能被别人强加给他这样的印象：由于国家的需要要求他作出这篇演说词。”③

然而，那些认为阿萨菲耶夫只是屈服于劝告和压力的人们，最好再检验一下他在同时期所写的其它文章。他的确号召过，要使社会主义的热情和思想在音乐中恢复青春，例如1947年12月20日他发表在《苏联艺术》上的简短的论文《为千百万人服务的音乐》。当穆拉杰里的倒运的歌剧《伟大的友谊》引起极度紧张的时

① 《苏联音乐》1948年2月号第12—22页。重刊阿萨菲耶夫发言时，标题为："为了新的音乐美学，为了社会主义现实主义。"

② 叶连娜·奥尔洛娃：《鲍·阿萨菲耶夫》（伦敦，1964年版）第392页。

③ 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第97页。

候，阿萨菲耶夫的论文的出现，对那些赞成猛烈的改革和党的干预的人们来说是一个鼓励。下面是赫连尼科夫在日丹诺夫1月召集的会议上作过的解释："在阿萨菲耶夫的一篇短文中已经预示了危机的到来……作者在短文里说，我们的交响音乐家们'已经忘掉了听众'。阿萨菲耶夫虽然染病在床，但他是一个高度敏感的裁判员，他感到我们的交响音乐专家们和人民之间的疏远程度正在增长。"①

阿萨菲耶夫到底说的是什么呢？这儿有一些关键的话，隐含在他那通常稍带华丽的风格之中：

"有一些作曲家，他们不屈不挠地为了鲜明的个人主义的信念和趣味，为了使自己'沉浸'在发明创造中而奋斗，以免和任何人重复、类似，并只用他个人的语言来说话。这样的作曲家该认真考虑一下他们的创作发展前途。祖国涌现出完全一致的感情和呼声——这是苏维埃民主的巨大胜利。作曲家们必须努力创造能够打动千百万人心弦的音乐语言……这必须是那些思想和表达那些思想的形式的目的所在。我的意思不是为那些'不懂的'和所谓落后的听众，搞些廉价的简单化作法，而是为那些衷心渴望着那激动人心的民族艺术的人民所永远理解的崇高的纯朴性……"② 〔227〕

阿萨菲耶夫的这些思想，和他在二十年代的革命热情中所表达的信念没有多少差别。他总是相信真正伟大的艺术是能够抓住群众的。在追求"崇高的纯朴性"的时候，他当然没有预见到1948年决议的恶毒语言、日丹诺夫和赫连尼科夫的粗鲁讲话，以及对那些伟大作曲家，也是他的朋友③的无情追害。

① 同上，第56页。

② 重刊于阿萨菲耶夫：《选集》第5卷第93—94页。

③ 罗斯特罗波维奇为索尔仁尼琴辩护时回忆起1948年说："对我们的音乐巨匠普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇写了多少无稽的东西啊……现在，当回顾那些年的报纸时，人们感到不能忍受的羞愧……"（1970年10月31日《致<真理报>的公开信》）。

1948 年决议的致命弱点是它开创了音乐上的政治迫害并窒息了人们的创造性。它也暴露了苏联的文化政策，引起全世界的嘲笑和蔑视。加之于普罗科菲耶夫和肖斯塔科夫维奇等一类艺术家们的创作枷锁，引起了差不多可以和 1958 年的帕斯捷尔纳克-日瓦戈事件相比拟的一场国际震惊。对"日丹诺夫主义"的最终控诉，是没有产生过伟大音乐的这一事实：那些在 1948 年遭到诬蔑的大师们依然代表苏联音乐中最伟大的人物。尽管在文化交流上进行了一切努力，从国际承认来看，"社会主义现实主义"的音乐已经失败了。

日丹诺夫的另一个主要的失算是调动了党的庞大机构去箝制少数的作曲家。为什么这位机敏的政治家要采取这种高压的政策呢？1936 年，他在《真理报》上用一篇论文惩罚了肖斯塔科维奇——和现代主义；1948 年，他用大锤对待那些本质上并非反叛的作曲家们。正如沃思所说："日丹诺夫摧毁了音乐文化的一个伟大的核心——而他完全是故意这样做的……真的需要这样吗……用另一种警告不就够了吗？但那显然不再是日丹诺夫的目的了……(他)需要来一个清洗……也许他在整个过程中加上的某种冷酷无

〔228〕情，这在别人可能是会避免的。"①

虽然日丹诺夫在决议公布后六个多月就死了，但他的政策被官僚机构无情地贯彻下去。由赫连尼科夫率领的作曲家协会新理事会，和倒了台的前理事会的自由放任政策形成对比，表现了一种激烈的能动性。他们的直接的目的是要证明 1948 年决议没有妨碍而是帮助了苏联音乐。既然第一流的作曲家们已遭谴责，国家要求的伟大音乐就落到二等人材的身上。公众也必须确信，清洗之

① 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第 98—99 页。

后，“苏联音乐在高涨中”。事实上，这就是1950年作曲家协会出版的一本论文集的书名。① 这些文章比它们所讨论的音乐要好些。

作曲家协会的新领导非常清楚地理解到，没有被审查的作曲家们的合作，苏联音乐是不可能保持它的艺术成就的水平的，因此，他们提出了调解的建议。另一方面，作曲家们懂得他们不能和党的机构较量，否则，他们的生活和他们的事业就要成问题。放弃自己的主张是适宜的，而只有米亚斯科夫斯基依旧保持沉默。作为一种合作的进一步的姿态，被审议的作曲家们——每人以他自己的方法——力求写得简单些，避免和声和旋律的复杂性，花更多时间搞声乐体裁和苏维埃的题材。党作为酬答，对它不久以前批评过的几位作曲家授予斯大林奖金②。在紧接的几年内，接受者当中有肖斯塔科维奇（为他的清唱剧《森林之歌》）、普罗科菲耶夫（为他的大合唱《保卫和平》）和米亚斯科夫斯基（为他的第二十七交响曲、大提琴奏鸣曲和第十三四重奏）。顺便提一句，在被审议的作曲家愿意在音乐上“合作”的同时，他们避免积极参与作曲家协会的任何事务——这个事实，就像赫连尼科夫所说的，引起了“很大的不安”。

作曲家协会的新理事会决定监督他的会员们“在创作上改变方向”。为此目的，在莫斯科召开了全体会议，听取自1948年2月决议以来所写的新作品。从1948年12月21日至27日，演出了〔229〕上一百部新作——从清唱剧、交响曲到四重奏和歌曲——对其结

① 《苏联音乐在高涨中》（文集，格罗谢娃、萨克娃、谢弗迪恩合编，莫斯科，1950年版），德译文于1952年在哈雷出版。

② 斯大林奖金（1956年重新命名为列宁奖金）分为第一、二、三等。第一等有100,000卢布，第二有50,000卢布，第三有25,000卢布。音乐方面提出四个种类：(1)大型音乐—舞台和声乐作品，(2)大型器乐作品，(3)小型作品，(4)音乐会和演奏活动。在这些种类的每项之中，分别授与第一、二、三等奖金，同时，在每一等奖金之中，又分别授与有资格人选的若干接受者。

果讨论了两天。赫连尼科夫在一篇重要演说《二月决议以来作曲家和音乐学家的创造性活动》里做了一个总结。①

他说了鼓励和警告的话。尽管有部分的成功，他发现被审议过的作曲家的改变方向，进行得相当缓慢，他也提到了"尚未肃清的形式主义成分"。肖斯塔科维奇交出了《青年近卫军》的电影音乐，哈恰图良交出了一部交响颂歌《纪念列宁》(原为电影音乐)，舍巴林交出了他的第七弦乐四重奏，米亚斯科夫斯基交出了他的第二十六交响曲；还有穆拉杰里和波波夫的合唱曲，和——最后的但不是最差的——普罗科菲耶夫的近作歌剧《真正的人》。得到完全肯定评价的仅有一位穆拉杰里。不然的话——赫连尼科夫说——"到目前为止，还没有一个人给我们一部和他的才能相称的、艺术价值和表现力量充分完美的作品。"肖斯塔科维奇和哈恰图良的电影音乐被认为可以接受的，但这两位作曲家都被告诫不要把注意力过多地集中在电影音乐上，把它当做一条轻易的逃路——对这样的忠告，他们两人都漠然视之。米亚斯科夫斯基和舍巴林的器乐作品被认为不能给人以深刻的印象，而波波夫的贡献也极小。最尖锐的抨击留给了普罗科菲耶夫的新歌剧，"形式主义仍旧活在苏联作曲家的音乐里。这一点可以从普罗科菲耶夫的新歌剧得到明证……在他的歌剧中的现代主义的、排斥旋律的音乐中，在他对苏联人民的处理上，这个作曲家仍然站在他被党和苏维埃社会谴责过的旧的立场上。"②

因为这部歌剧于 1948 年 12 月 3 日在列宁格勒的基洛夫剧院的内部预演时遭到《苏联音乐》的一篇社论的痛斥，普罗科菲耶夫在全体会议上的失败是一个意料到的结果。③

① 《苏联音乐》1949 年 1 月号，第 23—37 页。
② 斯洛尼姆斯基：《1900 年以来的音乐》第 625 页。
③ 《苏联音乐》1948 年 10 月号第 5 页。

赫连尼科夫觉得必须把他的批评扩大到基洛夫剧院的艺术领导，因为他们对准备上演普罗科菲耶夫的作品负有责任。批评也针对普罗科菲耶夫在这部作品的写作中没有接受“建设性的批评”，而只是按自己的想法写这部歌剧。

被1948年决议审议过的作曲家们的处境极其困难。不管他们写的是什么，立刻要受到检查和分析，究竟是“现实主义”还是形式主义”。这对像哈恰图良和穆拉杰里一类的作曲家倒没有多大关系，他们的现代主义是一种暂时性的装模作样；他们只要回到〔231〕——而且也确实这样做了——他们那种自然的、和民间音乐有联系的表现方法，就能够抛弃它了。这对舍巴林和米亚斯科夫斯基说来就较困难，他们经过一辈子努力，达到了相当复杂的音乐语言，很难使之立即变得简单化。但对普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇说来，这几乎是不可能的。他们专心致志于二十世纪的声乐及其现代主义的诸方面：对于他们，作根本的改变几乎意味着对以前的全部创作活动的否定。每一位这样的作曲家，都用各自的方法去探讨问题——而结果并不总是愉快的。

米亚斯科夫斯基是被审议的作曲家中最年长的，而且也许由于他的三个最好的学生——哈恰图良、舍巴林和卡巴列夫斯基——也遭冲击，他成为受拖累最深的一位。据报导说，他被弄得非常难受，但他没有作正式答复。尽管如此，他并没有不注意日丹诺夫和决议提出的“形式主义”问题。他在1948至50年(他在1950年8月9日死于癌症)间写的最后的一些作品，显示他重新要求音乐表现方法上的清晰性和直率性。实际上这是他大部分创作生涯的目标；他的目标是不断探索把他的意思传达给别人的方法。为了便于人们接受，他使他的第二十六交响曲(1948年作)建立在“古

老的俄罗斯主题”上，但当它于1948年12月28日在全体会议上演奏时，这个作品显得缺乏光彩和不生动。然而，他的下一个重要作品第二大提琴奏鸣曲于1949年3月5日由大提琴家罗斯特罗波维奇(作品是为他而写的)演奏时，却博得了赞赏。这个讨好的作品获得1949年(1950年春授与的)斯大林奖金。这就意味着为米亚斯科夫斯基恢复名誉，更能说明问题的是1948年秋天起他已应邀在莫斯科音乐学院继续任教。

可是，米亚斯科夫斯基的最后一部——第二十七——交响曲在作者死后带给他最大的成功。它在1950年12月5日首次公演时，是作为一部完美无缺的杰作而受到欢迎的。在他这一最后的交响曲里，米亚斯科夫斯基在融合主观和客观因素上、在寻找一种既与不可思议的俄罗斯“灵魂”，又同样与苏维埃“正面英雄”形象相近的音乐语言上获得成功。后者在有些用力的乐观主义的最终的进行曲似的主题中有所表现。在别的乐章里，米亚斯科夫斯基选取了一种传统的音乐语言，它使一位西方听众感觉到有点回顾的意思。然而，苏联评论家们在第二十七交响曲里是看到这位老名家终于改变了方向并接受了新的美学理想的。

维萨里翁·舍巴林的情况和他的老师米亚斯科夫斯基相似。〔231〕舍巴林和莫斯科音乐学院也有终身的联系，起先是作为一个学生，然后在1928年开始任教。1942年他被任命为音乐学院的院长，或者——更确切地说——是当主要部分疏散到萨拉托夫时，留在莫斯科的(学院)分院的院长。在艰苦的战争年代，舍巴林专心致志并卓有成效地为学院工作。在和日丹诺夫相遇时，他保持了尊严和勇气。1948年他被免去了院长和教师的职务。这件事既不公正而又愚蠢。1950年他被恢复了作曲家教授的职位，并在长期生病后于1963年去世。

作为一个作曲家，舍巴林也和米亚斯科夫斯基有某些共同的特征：和俄罗斯传统的联系，在二十年代探索自己的语言风格，在三十年代努力使自己适应苏维埃的主题性。在1948年决议以后，他继续写室内乐——第七(1948)和第八(1960)弦乐四重奏、一首钢琴三重奏(1949)和一首中音提琴奏鸣曲(1954)。但他的最大成功是1957年根据莎士比亚原著改写的歌剧《驯悍记》。它是苏联上演剧目中真正成功的喜歌剧之一——优美雅致，灿烂辉煌，具有大师的笔法。

哈恰图良是有点从哲学方面来看待1948年事件的，并且，他私下表示，对于整个事情"不应该看得过于严重"。①但在会议上，他相当胆怯，并且絮叨了一些缺乏条理的辩解。不过，在他的心灵深处，他知道，虽然自己有时离开正确的道路而走上了歧途，但在形式主义的"邪说"上他是无辜的。为了这一点，他责怪外界的一些劝告。他觉得，他的错误之一是他念念不忘"技术至上"，因为他曾被批评为缺乏技巧。另一个错误乃是听从了"评论家和音乐学家们"要他从狭窄的民族风格限制中解放出来的劝告。他解释说："我是易于接受这些教导的，我未能从这些有害的创作原则中及时解放自己。后来，我和自己的亚美尼亚因素愈加疏远了；我想成为一个世界主义者。"②这种辩解的天真表明作曲家协会的全部"讨论"是极为空洞的。

1948年事件后，哈恰图良集中精力写作电影音乐，并且在1948至50年完成了四部电影音乐。1950年，他的音乐活动扩大到对他说来是两个新的领域——教学（在格涅辛音乐师范学院和莫斯科音乐学院）和管弦乐队指挥。他显露出天生的指挥才能，并

① 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第92页。

② 《苏联音乐》1948年1月号第69页。

由此作为他自己作品的解释者出现在许多国家。[1] 1950年，他访
[232] 问了意大利，其后不久，开始创作他的舞剧音乐《斯巴达克》，这部作品后来成为作者五十年代中的一个主要成就。1953年斯大林死后，哈恰图良成为第一个公开呼吁更多的创作自由的杰出作曲家。

爱伦堡在他的战后回忆录里谈到画家康恰洛夫斯基[2]和他卓有成就的一生经历，然后他继续说道："一个画家或作家受到怎样的对待，这必然会对他有影响；一个人必须不顾一切地硬着头皮，对脚踢或赞美、嘲笑或奖赏一概不予置理。我从亲身的经验体会到，一个人有时简直意识不到他已屈服于某一论点或放弃了这个或那个东西……"[3]

当然，这些经验之谈适用于所有艺术家和知识分子。创作个性愈强，那种"不顾一切地硬着头皮"的倾向愈是显著。但就连苏联作曲家中个性最强的人们——普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇——也都在1948年决议的雪崩式的群众压力的冲击下屈服、退让了。

普罗科菲耶夫的情况由于他是一个"现代"艺术家而特别复杂，他完全专心致志于二十世纪，而很少——假如有的话——怀念"美好的往昔"。他的最后五年——1948至53年——是以这种斗争为特征的：使他的艺术信念和党所强加的简单化的指导路线调和起来。这一点说明了他最后时期在风格上的不稳定。普罗科菲

① 他最近的成就之一是1968年在美国的巡回音乐会上，他指挥了十六个著名的美国交响乐队，演奏的全是他的作品。

② 1934年，康恰洛夫斯基画了一幅精采的普罗科夫耶夫肖像，涅斯齐耶夫的俄罗斯作曲家传记中复制了这幅肖像。

③ 爱伦堡：《战后回忆录》第233页。

耶夫以前也曾面临过这一类的危机，并且在过去他获得成功——尽管表面上有一些让步，他成功地保持了他的创作的独立性。第一次危机发生在三十年代初，他回到他的祖国以后，当时他认识到他在二十年代和三十年代初所写的许多作品，是他的同胞们所不能理解的。为了面向他的新听众，估计他们的接受能力而作的内心的整顿并不是一件容易的事。第二次危机发生在1936年，当时他感觉到许多对肖斯塔科维奇的批评也适用于对他自己的创作。普罗科菲耶夫给赫连尼科夫写了一封信，这封信是在1948年2月作曲家全体会议上宣读的。信中写道：

“当《真理报》揭露了肖斯塔科维奇的《马克白夫人》中的形式主义错误……时，我对我自己的音乐里的创作方法想了许多，并得出结论，这种作曲方法是错误的。结果，我开始探索一种更清晰、更有意义的语言。在我以后的几个作品里，我努力从形式主义因素中解脱出来……并达到某种程度的成功。”①

〔233〕

它是一个值得注意的文件，柔顺然而自信，充满了言外之意。普罗科菲耶夫——为了表示他自己三十年代的改变方向——在这封信里列举了这样一些类型的作品，如《亚历山大·涅夫斯基》、《罗密欧与朱丽叶》、大合唱《干杯》、第五交响曲。他承认他偶尔偏向于形式主义、过分复杂、甚至无调性，但他重申他对调性音乐和旋律性的信念。

同1948年的这个声明联系起来，回顾一下1937年普罗科菲耶夫说过的话是有益的："我在这个音乐创作丰收的年头里写的作品中，努力追求清晰性和旋律性。但同时，我不试图通过陈旧的旋

① 《苏联音乐》1948年1月号第66—67页，英译文载斯洛尼姆斯基：《1900年以来的音乐》第705页。

律与和声来勉强混过去。这就是创作清晰的音乐之所以那么困难的原因：这种清晰性必须是新的而不是旧的。"[1]这在本质上，就是普罗科菲耶夫和其他大多数苏联作曲家的区别：他们的清晰性是旧的而不是新的。

1948 年，普罗科菲耶夫面临同样的课题，但他已不再是同样的人了。由于疾病缠身，不能全力工作，受到个人和政治逆境的折磨，普罗科菲耶夫过去那种斗争精神已经一点都没有了。年纪、经历和失望已使他变得温顺了。正如哈恰图良回忆的："在刚从国外回来(即三十年代初)的那些年头里我们看到的普罗科菲耶夫和在一生中的最后十年的普罗科菲耶夫之间有着天壤之别。"最初，他"说话简短，公事公办，有点傲慢……"，后来，他"变得更为友好并能体谅他的同行们……"[2] 当普罗科菲耶夫在 1927 年第一次访问莫斯科时，卡巴列夫斯基也有类似的感受——"他好像对所有的作曲家都有一种优越感"。[3] 诚然，普罗科菲耶夫对许多当代作曲家是很挑剔的，对斯特拉文斯基也不例外，而莫斯科的作曲家们——他们硬要和欧洲音乐的主流隔离开来——对他来说似乎相当土气。在他于1935年 9 月 29 日写给作曲家弗拉基米尔·杜凯尔斯基(别名维尔农·杜凯)的一封有启发性的信中，普罗科菲耶夫写道：

"我计划在月内到巴黎首次演出小提琴协奏曲……肖斯塔科维奇是有才能的，但总是有点'放肆'，而且——也像我们的某些朋友那样——失去旋

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第 106 页。

② 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第 199 页。另外，我在 1932 年和普罗科菲耶夫的个人交往，是非常愉快的。当时，我正在为一个音乐会准备演奏他的第一小提琴协奏曲，我要求给个机会练给他听听。我们在德国柏林斯坦韦家里相会，他在钢琴上弹伴奏，并且——远非"傲慢"，——最能体贴和鼓励别人。

③ 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第 206 页。

律的创新能力；这里的人们太看重他了。卡巴列夫斯基和热洛宾斯基‘是零加零’①。我很荣幸，你发现我的某些作品是‘永恒的’。为什么过份趋时的人们常常不能理解我的语言，其中原因可能就在这里……”② 〔234〕

按杜凯尔斯基的意见，最后一句话暗示了这位作曲家和苏联音乐权威人士之间“已经存在着思想上的磨擦”。

另一次，1940年初，普罗科菲耶夫批评肖斯塔科维奇缺乏音乐创作上的大胆创新，这证明他不愿意写作“保险的”音乐。在听了肖斯塔科维奇的钢琴五重奏以后——这部作品获得了1940年斯大林奖金——普罗科菲耶夫说：“这部钢琴五重奏使我大吃一惊的是，一位这么年轻、处于精力旺盛时期的作曲家竟会那么警惕和小心地估量每一个音符。他从不冒一点风险。人们想从中找到动力和冒险行为是徒劳的。”③

1950年左右，普罗科菲耶夫失去了他的一些多年的、最亲密的朋友——米亚斯科夫斯基、阿萨菲耶夫、保罗·拉姆。在他周围又形成了一批新的朋友，大部分都是把他当作一位可敬的年长的大师来看待的年轻的演奏家们——奥依斯特拉赫、李赫特尔、罗斯特罗波维奇、萨莫苏德。因此，尤其使他感到痛苦的，是赫连尼科夫对他的恶意的和偏重于对他个人的攻击，普罗科菲耶夫一定把赫连尼科夫看成一个傲慢的家伙。

然而，在他给赫连尼科夫的信里，他对那些谴责作了正式答复。普罗科菲耶夫小心地避免流露出任何一点激怒的迹象。他引起人们注意他正在写作的新歌剧《真正的人》：“我打算插入一些三

---

① 原为法文。热洛宾斯基是当时一个有前途的青年作曲家。

② 维尔农·杜凯（弗·杜凯尔斯基）：《去巴黎的护照》（波士顿，1955年版）第314页。

③ 转引自M·卡尔沃科雷西：《俄国音乐概观》（伦敦，1944年版）第112页。

重唱、二重唱和用对位法发展成的合唱，为此我运用了一些极有趣味的北方民歌。清晰易懂的旋律、尽可能朴素的和声语言——这些因素是我在这部歌剧里要努力达到的。”[①] 虽然普罗科菲耶夫在1948年12月以前就知道他的歌剧注定要失败，但迟至12月28日，他仍然在恳求别人理解他："在描绘我的英雄时，我首先关心的是揭示苏维埃人的内心世界、对他的国家的热爱、苏维埃的爱国主义……"[②]显然，普罗科菲耶夫确信——根据剧本和音乐——这部新歌剧满足了苏维埃意识形态的要求。

对普罗科菲耶夫这部最后的歌剧的排斥是决定于那个时期人们的严酷的心情，而不是理性的评价。他的音乐远不是"现代主义的和反旋律性的"，而是有感染力，常常是讨好听众的，相当简单而又写得有技巧，并且它避免了虚假的英雄性。歌剧的四幕由一些〔235〕短小的场景或小曲组成，是用乐队间奏联接起来的。1960年——作曲家死后七年——在大剧院演出的版本把这部歌剧压缩成三幕，并更动了戏剧结构，它肯定是一种改进。尽管如此，普罗科菲耶夫的《真正的人》并没有列入大剧院的保留剧目。也许这是由于剧本的缺点；根据鲍里斯·波列伏依以第二次世界大战中的一个苏联飞行员的英雄主义和苦难遭遇所写的动人故事[③]，并不是人们渴望在歌剧舞台上见到的那类题材。

普罗科菲耶夫以令人敬佩的迅速恢复的能力转而订立另一些创作计划。在他晚年的重要作品中，有清唱剧《保卫和平》作品第一二四号(1950年)、舞剧《宝石花》(1948—1950年)、大提琴奏鸣

---

① 斯洛尼姆斯基:《1900年以来的音乐》第706页。

② 歌剧的钢琴总谱前言(莫斯科，1962年版)。

③ 波列伏依的故事……以书本形式共销售了六百万册(沃思:《赫鲁晓夫统治下的俄国》第235页)。

曲(1949年)，大提琴交响乐—协奏曲(1950—1952年)①、组曲《冬日的篝火》(1949年)和第七交响曲(1951—1952年)。这是一张令人惊叹的曲目表，虽然它给客观的观众带来的感受是混杂的。在普罗科菲耶夫的思想里好像最重要的是质朴——也许就是阿萨菲耶夫在他的论文《为千百万人服务的音乐》中所谈到过的那种"崇高的质朴"。不过，质朴和简单化之间是有一个鲜明的分界线的，而有时，人们奇怪普罗科菲耶夫为什么没有过多地屈服于党的御用文人们的简单化的思想状态。有一个时期他曾说过清晰性必须是"新的"；如今他提供的清晰性却是旧的。在苏联受到广泛赞赏的音乐《宝石花》，打动了一位西方评论家，他说："这种音乐回溯过去到了那样程度，以致——不只一次——使人们不禁怀疑这作品竟是普罗科菲耶夫写的"。②

另一个例子是第七交响曲——普罗科菲耶夫的最后完成的作品——东、西方对它的反响是不同的。苏联评论家为之欢呼，认为它是一部炉火纯青的杰作。对普罗科菲耶夫的天才衷心赞佩的奥林·唐斯则称《第七》是"一种后退而不是一种进步"。③唐斯的意见一旦在莫斯科为人们所知，肖斯塔科维奇、涅斯齐耶夫等人就马上开始对这位美国评论家加以痛击。④

一个令人十分感动的插曲是由卡巴列夫斯基在作曲家协会首次"试听"改编成钢琴谱的第七交响曲时报告给大家的。普罗科菲

① 那常用的标题《交响乐—协奏曲》是俄文"simfonia—kontsert"的一种不大精确的译名。这部作品(作品第一二五号)不应和为大提琴与乐队写的《小协奏曲》(作品第一三二号)混淆起来，后者，是普罗科菲耶夫死后，由罗斯特罗波维奇和卡巴列夫斯基完成的。

② 转引自弗雷德·普里伯格：《苏联音乐》(科隆，1965年版)第179页。W·戈蒂格的评论载《晚邮报》(美因河畔法兰克福)1962年2月19日。

③ 《纽约时报》1953年4月22、26日(奥林·唐斯)。

④ 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》(乔纳斯译)第435页。

耶夫未能出席。卡巴列夫斯基回忆道:

〔236〕 “我们看到他卧病在床。他急切地询问有关试听的情况，当他听说很成功时就立即快活起来。他一再地问我们，好像怕我们只是在想法抚慰他，他问道:‘那音乐不是有点太简单了吗?’但他并不怀疑他对一种新的朴素性的探索是正确的;他只是切望确知他的那些有创造性的探索已被人们理解和赏识。”①

卡巴列夫斯基推测普罗科菲耶夫“并不怀疑他对新的朴素性的探索是正确的”,但他的推测究竟对了多少?在普罗科菲耶夫心里似乎已有怀疑，也许是有理由的怀疑。尽管缺乏紧张度和矛盾冲突,第七交响曲仍然是一部类似秋日余辉的作品、一个向斗争生活的温柔的告别。

这种宁静也能在作品第一一九号大提琴奏鸣曲中听到一些。这部作品是不做作的、抒情的、松驰的,在它那动听的旋律性中甚至是略为甜美的。人们几乎渴望听到他在一些早期作品里常用的那种强烈的对比、那种有点粗犷的情感。不过,这首奏鸣曲和他的青年时代的联系并未全部割断:在它的第一乐章中,几乎逐字逐句引用了《亚历山大·涅夫斯基》中的音乐——由女中音唱的《死者的田野》的旋律。但是,这首大提琴奏鸣曲又是另一个审慎地避免引起争论的作品，在1949年12月作曲家协会演出时得到普遍的喝采，并且用以表明这位大师已“改变方向”。

和这首大提琴奏鸣曲一样,那大提琴交响乐-协奏曲多亏了年轻的罗斯特罗波维奇的忠诚的合作。他不仅校订了独奏部分，而且协助普罗科菲耶夫配器。它是一部不朽之作，正如它的标题所

① 普罗科菲耶夫:《自传、文章、回忆录》第219页。

示，它的构思具有交响性，但又充分地挖掘了——甚至过度地利用了——独奏乐器在技巧上和抒情上的潜力。尤其令人感兴趣的是：这部新的交响乐一协奏曲是根据普罗科菲耶夫在1933—38年写成的一部大提琴协奏曲而作的，这部大提琴协奏曲在首次公演时就未得到好评。对于这部新的交响乐-协奏曲的反应也不是太热情的，但普罗科菲耶夫继续加以修改直到他完全满意为止。涅斯齐耶夫很好地叙述了最初的冷淡的原因：

"在这部交响乐一协奏曲里，正如在第六交响曲和最后的几部钢琴奏鸣曲里一样，普罗科菲耶夫的新的和旧的特征是同时并存的。旧的特征主要表现在它的刺耳的音色、和声里，以及一些故意不连贯的段落里。但这些使少数听众在首次演出时感到不快的个别段落……不应解释为该作品中占优势的风格因素。相反，正是那些宽广的、惯用的歌唱般的主题……才是这部作品最主要的特色……"①

对于西方的耳朵来说，令人爽快的是认出普罗科菲耶夫的一些"旧的"特征，那种锋利、那种飞掠，那种不寻常的管弦乐的音色和那种对惯用的音乐绝技的放弃。风格上的两重性并没有扰乱人的耳朵，因为把整个作品揉合在一起的是这么一位有把握的老手。无疑地，这部交响乐一协奏曲是普罗科菲耶夫晚年创作的顶峰。〔237〕

在他的晚年也产生了像清唱剧《保卫和平》或节日音诗《伏尔加河与顿河相会》这类忠于"社会主义现实主义"的作品。在普罗科菲耶夫的晚年，他听从了，也许过份地听从了斯大林主义的知识分子的忠告。其中之一就是亚历山大·法捷耶夫。这位作家在日丹诺夫1946年的文化清洗开始后不久就当上了作家协会的领导。帮助普罗科菲耶夫设计《保卫和平》的正是法捷耶夫，虽然原文是

① 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》第428页。

儿童文学作家萨穆伊尔·马尔沙克写的。尽管有卓越的合作并使用了多种的手段(朗诵者、女低音独唱、童声合唱、混声合唱和管弦乐队),这部清唱剧仍未融合成一个令人信服的艺术整体。至于为伏尔加-顿河运河所写的曲子,则是做为广播用的"应用音乐";它的唯一特征是,它是"献给这个历史事件的唯一的交响乐作品"。

也有一些音乐以外的迹象说明普罗科菲耶夫在生前最后的一些年月里对党所主张的思想更为顺从。外界的影响似乎又一次起了作用。例如,他发表于1951年的最后的文章中的一篇《音乐与生活》。[1] 对任何熟悉普罗科菲耶夫的文章风格的人来说,它看上去好像是一篇别人代笔的——或至少是被修改得很多的——作品。普罗科菲耶夫通常的文风是简洁精练、不加修饰、朴素自然、全无空洞辞藻的。而这篇文章却是罗嗦、自负、自我吹嘘的,充满了那种空洞的语句,例如作曲家"有责任为人类、为人民服务"等等。这篇文章以一个偶然事件作为开端,说是由盐湖城(犹他[2])打来一个匿名的电话,企图阻止普罗科菲耶夫的第五交响曲的演出。这是一个典型的荒唐的电话,其实那场演出是准时举行了的。但是这篇文章利用这个事件使热爱和平的苏维埃社会和那些在策划"新的血腥战争"的人们(大概是指那些嗜血的犹他州的摩尔蒙党徒)形成对比。整篇文章空虚无聊又华而不实;它反映了围绕在普罗科菲耶夫周围的那些人、而决不是他自己的心理状态。像阿萨菲耶夫的情况一样,他的名声被不讲道德的"合作者"们利用来达到宣传的目的。

普罗科菲耶夫在歌剧《战争与和平》中显露出他自己的成熟的全盛时期。从1941年到1952年,他断断续续地在创作——就像

① 普罗科菲耶夫:《自传、文章、回忆录》第133—36页。

② 犹他,美国西部的一个州名。——译注

卡巴列夫斯基回忆的那样——“他认为这是他写过的作品中最好的”。他在死前不久说：“我准备接受凡是我写过的任何别的作品 [238] 所遭到的失败，但只要你能理解我是多么想上演《战争与和平》就好了！”① 他未能得到那种欢乐。在他生前只演出了一些片断——而整部作品在1955年以前没有演出过。即使这样，在1948年清洗时，这部歌剧被拖进辩论中去。当时，列宁格勒音乐学院院长谢列勃里亚科夫表示：“我大胆提出，普罗科菲耶夫的《战争与和平》不是一部能令人民喜欢的歌剧。它对人的思想或感情都没有什么意义。然而，我是一个经过训练的音乐家。这部歌剧的赞赏者们告诉我，要欣赏它，我得听它五遍。那么，它是为谁而写的呢？为一小圈子行家还是为人民呢？”②

这个“判决”是在整部歌剧问世前做出的。《战争与和平》的经历是一个不断修改的过程。第一稿写于1941—1943年，由不同的演出单位分别于1944年10月和1945年6月在莫斯科的两场音乐会上演出。这一稿包括十一场，根据萨莫苏德的建议，普罗科菲耶夫又增加了两场。因此把它分为两个晚会演出是适当的。第一部分（八场）于1946年6月12日在列宁格勒马利亚歌剧院由萨莫苏德指挥演出。第二部分是在1947年的一次不公开的预演会上听到的。因为不满意这样的分段，普罗科菲耶夫开始进行压缩，使它可能在一个晚会上演完。当《战争与和平》于作曲家死后两年的1955年4月1日在列宁格勒上演时，人们发现他的许多删削是太厉害了，因此开始把删去的段落渐次复原，直到最终在1959年12月15日在莫斯科大剧院上演的本子，把第一、第二部分合而为一，

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第219—20页。

② 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第61页。

一共十三场，加上一个碑铭式的合唱。全部演出构成一个相当长的歌剧晚会。甚至在这以前，莫斯科的听众在斯坦尼斯拉夫斯基-涅米罗维奇-丹钦科剧院（于1957年11月）就听过一个稍微短一些的本子的演出。如今，两个剧院以各自不同的普罗科菲耶夫的《战争与和平》的本子作为他们的保留剧目。

大剧院的——实际上没有经过删削的——演出，无论是在音乐上还是在戏剧上，都是激动人心的。普罗科菲耶夫的乐谱，由于他在多年修改中经历了某些变化，而显露出一些风格上的不一贯。在第一稿里，声部进行几乎完全是由连续不断的歌曲-对白（好像延长了的宣叙调）所组成，因为普罗科菲耶夫认为传统的歌剧“片段”，诸如咏叹调、重唱之类，已经陈旧过时了。普罗科菲耶夫是自己的歌剧脚本的作者——是与他的第二个妻子，作家米拉·门德尔松共同完成的——他整段整段地采用托尔斯泰的散文，并且把原文不加修改地谱成音乐。虽然他曾在他以前的歌剧里用过这样〔239〕一种手法，但对于《战争与和平》来说，这被证明是不能令人满意的，由此导致了更多的修改。普罗科菲耶夫恢复了一些传统的手法，插进了咏叹调、合唱和重唱。有些难题仍然没有得到解决，因为托尔斯泰的对白样式并不总是能够适合于一个流畅的声部的。

在增订和修改中，普罗科菲耶夫十分倚重指挥萨莫苏德的广博的歌剧经验，虽然最后定稿当然还是他自己。尽管如此，至少有一点是知道的：为了使这部歌剧更合乎党的专家们的心意，这位作曲家做了一些修正。在他1953年逝世前几个星期发表的他的最后的文章中，写有这样一些话：按照1948年2月10日共产党中央委员会的决议所给与我们苏联作曲家的任务，我最近曾为歌剧《战争与和平》的新的修改本进行了许多工作。这部歌剧里有好多地方已经修改和更动了，有好多地方全部重写了，特别是在费里村军

事会议上库图佐夫的咏叹调。"①

实际上，在1948年决议之前，普罗科菲耶夫已经注意到《战争与和平》里的一些缺点。在1945年6月7日在莫斯科由萨莫苏德指挥的音乐会演出（"第一稿"）和1946年6月12日在列宁格勒的舞台演出（"第二稿"）之间的一年中已经进行了广泛的修改。

普罗科菲耶夫第三次着手修改歌剧，目的不仅是为了压缩成一个晚会的长度，也是为了作"内部的"修改。关于这一点卡巴列夫斯基是这样描述的：

"认识到歌剧的一个主要缺点是缺乏旋律动听的咏叹调和一般地缺乏宽广的曲调，普罗科菲耶夫就重写了很大一部分。这部歌剧第三稿实质上修改了的部分中，有第一场（几乎整个重新写的）娜塔莎和索尼亚的二重唱、安德列的咏叙调、费里村场景中库图佐夫的咏叹调、终场的宏伟的合唱。许多其他的音乐也是在这时期压缩的。"②

这样，最后，普罗科菲耶夫感到需要放弃他最初对于歌剧的一些想法，而回到一些传统的表现手段上来。是他由于"面临"1948年决议要求更多的"旋律"而决定妥协，还是当他听过他的"第一"稿并感到不满意后，做出他自己的决定？让我们假定这个决定是出于艺术的原由，是因为普罗科菲耶夫的天生的革新精神屈服于歌剧的伟大的古典传统。诚然，这种妥协留下了缺点，不过它们和构思的宏伟气势相比，是次要的。

关于1959年大剧院上演的《战争与和平》的惊人成就，没有一〔240〕个西方歌剧院能够希望与之抗衡。然而遗憾的是欧美歌剧场所至

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第137页（"创作计划"）。

② 同上，第220页。

今不愿冒险介绍普罗科菲耶夫这部不朽的杰作。①不消说，它是一项拖累人的、代价昂贵的事业——但它也是一种歌剧企业主不应回避的文化上的责任。

《战争与和平》演出的拖延，使普罗科菲耶夫焦急得超过他愿意忍受的程度。普罗科菲耶夫的最后一部舞剧《宝石花》也遭到同样的拖延。那乐谱在大剧院束之高阁达四年之久。最后，在1953年3月1日，排练开始了。当时，普罗科菲耶夫正在修改第四幕，五天后的3月5日，他突然死去。在舞剧准备首演之前，又耗了一年时间。

《宝石花》的创作要回溯到1948年。舞蹈家拉夫罗夫斯基——曾以《罗密欧与朱丽叶》获得巨大成功——渴望和普罗科菲耶夫一起创作另一部舞剧。在多方寻找适合的故事之后，选出了一个俄罗斯的题材——巴礎夫写的乌拉尔山区的一个童话。对于普罗科菲耶夫来说，这将算是他的第一部有“俄罗斯”背景的舞剧，采用一些道地的民间素材的前景激起了他的兴致。音乐——钢琴谱——写于1948年9月至1949年3月之间——这时，他的病使他不能每天写作一个小时以上。

1949年6月，这部音乐曾奏给大剧院的高级职员们听，极受称赞。一切好像已安排好，只等着迅速上演了，但是，什么事情也没有发生。毫无疑问，这次拖延是由于当时政治-文化的形势，1948年决议的后果。当普罗科菲耶夫变得越来越不耐烦的时候，对于他的音乐，幕后有瞒着作曲家的争吵。据拉夫罗夫斯基说:

① 在少数的外国演出中有1953年5月在佛罗伦萨的演出和1957年在纽约国家广播公司的歌剧院的电视演出（英译者是约瑟夫·马赫里斯）。后者有其优点，但删节太厉害。

"这部音乐在若干试听会上受到尖锐的批评。据认为它与巴磋夫童话的艺术形象很少共同之处，它阴暗、沉重，难以配合舞蹈。大量草率的、不加体谅的、确实生硬的判决通过了。普罗科菲耶夫因演出拖延而恼火，并感到痛心。这时候他的健康状态变得更坏……不幸，我无法鼓舞他的精神，事实上，我怕影响他的健康，不得不对他隐瞒了好多情况……"① 〔241〕

正如在三十年代，在《罗密欧与朱丽叶》的准备过程中所遭到的待遇一样，普罗科菲耶夫又一次被要求对乐谱进行改动——就象他所说的那样："更加强调戏剧部分，这意味着让音乐的结构变得再粗糙一些"。尽管他还疑虑，但是，卡巴列夫斯基说道：

"他答应进行一些他认为多少有点合理的更动。不幸的是，因为得到了作曲家'原则上的'同意，在他死后，剧院擅自修改了他的乐谱。如果将两种乐谱作一比较——作者的手稿和剧院'编订'的稿子——就可看出普罗科菲耶夫的音乐是何等精致巧妙、丰富多采了。"②

这是一位同行的作曲家的观察，它表明普罗科菲耶夫的舞剧音乐——不仅是《宝石花》——曾经被大剧院的编辑们擅自篡改了，特别是在配器上加浓了。③ 但显然，普罗科菲耶夫这时比他青年时代——人们还记得《罗密欧与朱丽叶》彩排时他和舞剧编导及舞蹈家们的冲突——更愿意与人合作了。这次，事情进行得比较顺利。拉夫罗夫斯基带着几分满意的心情说："……排练开始了。普罗科菲耶夫立刻活跃起来。自从他写好这部音乐，已经过了两年多了。我们根据一些批评，把那材料更动和修改了不少。普罗科菲耶

---

① 普罗科菲耶夫：《自传、文章、回忆录》第 280 页。

② 同上，第 220 页。

③ 见(原书)第 156 页。

夫重写了好多，例如，第四幕里卡捷琳娜与丹尼拉的双人舞……”正是这个双人舞使普罗科菲耶夫一直忙到他逝世。正如拉夫罗夫斯基回忆的:“普罗科菲耶夫正在埋头于双人舞的乐队总谱。他看去好像挺好的，专心从事他的创作……我用白天剩下的时间排练那双人舞，那天晚上我打电话给普罗科菲耶夫告诉他这情况……米拉·亚历山大罗夫娜(普罗科菲耶夫夫人)回话，她以好不容易才让我听出来的声音告诉我:谢尔盖·谢尔盖叶维奇死了。”①

十一个月以后，在1954年2月12日，莫斯科大剧院举行了拖延很久的《宝石花》的首次公演。由有经验的尤里·法耶尔指挥，加琳娜·乌兰诺娃饰主角卡捷琳娜。虽然普罗科菲耶夫的音乐之美得到了公认，那次演出本身并不是一个十足的成功。涅斯齐耶夫报导说:“由于它的豪华与过份修饰的构思，使得巴磋夫的民间素材的朴实和才智几乎被遮住了。而且，舞剧编导家拉夫罗夫斯基也没有能使古典芭蕾舞与俄罗斯民间舞蹈达到有机的结合……”②

〔242〕回顾一下就能看出，1948年决议对于普罗科菲耶夫比任何其他被审议的作曲家的影响更深。他的三部舞台作品——已准备好上演的——都被拖延了几年之久。第六交响曲从上演节目中消失了，第九钢琴奏鸣曲的首次公演被取消了，而且没有举行一直到1951年。另一方面，在党的官员方面，仇视态度并没有继续下去。普罗科菲耶夫继续受到信用，1951年，为他的清唱剧《保卫和平》和组曲《冬日的篝火》被授予斯大林奖金——“二等奖”，并且在1952年，由于他那不稳定的健康状况，给了他一份特别的政府养老金。

但1948年决议的影响比一些日常的不幸更为深远，——它们

---

① 普罗科菲耶夫:《自传、文章、回忆录》第281页。

② 涅斯齐耶夫:《普罗科菲耶夫》(乔纳斯译)第444页。

反映在普罗科菲耶夫最后五年的音乐里。官方反对“形式主义”(即现代主义)的行动,简单化地强调曲调性和易于接受,结果是把音乐中枯燥无味的东西提高为一种具有重要地位的标志。普罗科菲耶夫终生厌恶所有这一类倾向;然而现在他几乎没有回击的力量或精神了。问题在他脑海里盘旋;他变得愈加困惑,他听从朋友和同事们的劝告,而在他年轻的时候,除了他自己做出的判断以外是什么都不肯承认的。普罗科菲耶夫夫人门德尔松描述了一个这样的例子——关于已经写成的清唱剧《保卫和平》,“(普罗科菲耶夫)……在广播委员会试听后,应(指挥)萨莫苏德……和合唱队首席普吉查的请求,把清唱剧的和声与转调加以简化。”①

简朴和抒情成了普罗科菲耶夫晚期风格的主要特征,而他那讽刺的味道和不停的冲击却削弱了。这种向抒情主义发展的强烈爱好有多大程度是被强迫的呢?在他年轻的时候,普罗科菲耶夫早就对于抒情主义有强烈的爱好,但经常被他的个性的另一些侧面所淹没。在他的一些早期作品中,抒情主义和调皮两者并重,例如1916年至1917年的第一小提琴协奏曲。当它于1923年在巴黎被演奏时,它的“门德尔松主义”使评论家们感到不安。根据普罗科菲耶夫的自我分析,他的创作个性有五个特征:古典,革新,“托卡塔”(就是快速、精确的运动),抒情和诙谐-幽默。在他一生的不同时期,变得突出的是不同的侧面。环境也起了作用——他从俄罗斯移居美国、西欧又回到苏俄,形成了他的音乐趣味并影响他和听众的关系。随着老年的到来,出现了成熟、同情、传统的观念和对单纯的美的感情。在他的个性中,“古典”和“抒情”成为主导的方面,而“革新”和“运动”却隐藏到背景上去了。至于“诙谐”,它也丧失其早期的锐利而变成温和的了。

① 普罗科菲耶夫:《自传、文章、回忆录》第178页。

〔243〕由此看来，可以想见普罗科菲耶夫的创作发展——在它的主要方面——可能总是不顾外界的压力的。诚然，他在苏联时期有一些作品是很明显地为了迁就党的官僚们的。但他真正伟大的作品是由内心构思出来的，而只有这些作品在最终的分析中才是有价值的。

不管苏联文化"专家"们对他一些作品怎样粗暴地攻击，普罗科菲耶夫终究没有在批评前屈服。自我批评是他的基本的准则，而自信是他的最有力的武器。这种自信几乎是不可动摇的。然而，在他的自传里也有一句使人难忘的话。1925 年，在巴黎，在他的第二交响曲几乎失败之后，他写道："这也许是仅有的一次使我想起，我可能命中注定为一个第二流的作曲家。"①只有一个天才或一个蠢才才会写出这样的一句话。自然普罗科菲耶夫绝不是蠢才。

肖斯塔科维奇的情况完全两样。对他来说，公开的严厉批评已经不是什么新鲜的经验了：他已忍受了 1936 年的攻击，当时只有他一个人。现在，1948 年，他分担了他那时候一些最杰出的作曲家的重担。加之，肖斯塔科维奇是习惯于承认党的宣言的绝对正确的：他是共产党的教育制度的产物，并且他终身生活在苏俄。普罗科菲耶夫曾在沙皇政权下受过教育，革命一爆发，他即离开了俄罗斯，并且在西方生活了十五年；他是一个地地道道的世界主义者。普罗科菲耶夫重返莫斯科，不是因为他热爱斯大林，而是由于他热爱俄罗斯。无疑地，普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇两人都是爱国的公民，但此外，肖斯塔科维奇在某种程度上是这个政治制度的一部分，而普罗科菲耶夫则永远达不到。

① 同上，第 64 页。

背景和“地位”的不同也能多少说明普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇的检讨的不同。普罗科菲耶夫在给协会的信里，用“解释”来服罪。肖斯塔科维奇则只是一味请罪而已。普罗科菲耶夫的语句里保留了尊严，而肖斯塔科维奇不得不表现出很谦虚——仿佛在表示“他本来应该懂得多一些”。有一位文学史家施特鲁韦在评论那个时期的“审讯”中人们放弃自己的主见的情况时说：“日丹诺夫讯问的重要方面可以从那些罪人的‘忏悔’和‘放弃主见’里看出来，它使人想起伽利略的受审。这种放弃主见的行为，也许是实行这个最新阶段的思想控制的最悲惨的特征：它们在性质上和范围上都远远超过1929至1932年那个时期所发生的事情……”① 〔244〕

肖斯塔科维奇曾多次回答对于他的指控。在1948年1月的非正式的会议上——当着日丹诺夫的面——他平静地承认需要批评：“作曲家在受到批评时，不应该恼火；而在没有人批评他时，他倒应该感到不舒服。”他沉着地驳回了歌曲作家查哈罗夫的辱骂。他把批评说成是针对一般人的而不是针对他个人的：“查哈罗夫同志谈到苏联交响乐时并没有经过深思熟虑。我看他是不对的，因为在我们的交响音乐中是有许多伟大的成就的，虽然也有错误和失败……”②

可是，一旦二月决议公布，单独点了他的名字，肖斯塔科维奇就答复得更具体了。在《马克白夫人》(追溯到1936年)的“创作失败”之后，他曾以为他已在一定的程度上根除了他的音乐风格中的“有害的成份”。但肖斯塔科维奇承认这个“改造”是不彻底的：“我的音乐思想中某些固有的消极的特点阻碍了我的转变……我再次误入形式主义倾向的歧途，并且开始用人民不能理解的语言

① 格勒布·施特鲁韦：《苏维埃俄罗斯文学》(俄克拉何马，1951年版)第343页。
② 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第62页。

来说话……我知道党是正确的……对决议中的所有批评……我深深地感激。”[①]党的指示证明是“严厉的，但对我们苏联艺术家是慈父般地关怀的”。

事实上，不单是肖斯塔科维奇一个人表示“感激”。普罗科菲耶夫也表示“由于决议宣布得清清楚楚的指示而感谢我们的党”。[②]别的受批评的作曲家也都这样做。这是当时通行的一部分公式。

在此后的几年里，肖斯塔科维奇抱着避免政治上引起争论的态度来订他的创作计划。他写的都是思想意识上无可争辩的作品——像为爱国影片《易北河会师》和《攻克柏林》写的配乐，清唱剧《森林之歌》，根据革命诗人的歌词写成的合唱曲等等。另一方面，他以较复杂的语言写了几个重要作品，并把它们放在一边，当时不予公演；他显然决心延迟首演，直到艺术气候更为松动、更有被人接受的可能的时候。在这类作品中有1947至1948年写成、1955年首次演出的第一小提琴协奏曲，1949年写成、1953年首次演奏的第四弦乐四重奏，和写于1948年、1955年第一次听到的声乐套曲《犹太民间诗选》。毫无疑问，这三部作品如在日丹诺夫时期必将“引起争论”。推迟公演证明是个明智的行动，因为当它们在斯大林死后首次演奏时受到了高度赞扬。

如今，苏联史学家认为肖斯塔科维奇——特别在危急的日丹〔245〕诺夫年代——采用了两种音乐语言：一种是比较简单和“现实主义的”，以满足1948年决议的要求；另一种是比较复杂和抽象的，以满足行家们和他自己的艺术良心。为他写传记的作家拉宾诺维奇对此进行了如下描绘，但是得出了错误的结论：

① 参见《苏联音乐》1948年1月号，第78页。

② 致赫连尼科夫的信，参见斯洛尼姆斯基：《1900年以来的音乐》第705页。

“似乎有充分理由普遍认为，肖斯塔科维奇在他的电影作品、弥撒合唱曲、根据多尔玛托夫斯基的词谱写的两册歌集(作品第八十六号和九十八号)里所用的音乐语言，根本不同于他其他作品的艺术手法，甚至不同于后来的第十、第十一交响曲和小提琴协奏曲中的艺术手法。其他作曲家也是这样……(作者列举了普罗科菲耶夫和哈恰图良)。就肖斯塔科维奇而言，这种不同不仅在于体裁的惯例不同，也不是由于不同的作品是为不同的听众写的这一事实。要理解这一现象的实质，我们必须回忆肖斯塔科维奇二十多年来风格上的演变。这些错综复杂的过程是基于想排除‘现代派’的影响，并且同时想更接近人民、为人民所理解。”①

这是一种似是而非的辩解。非常值得怀疑的是，肖斯塔科维奇在写作中仅仅是想要“排除”现代派的影响；他想要排除的，是党内“笔杆子”们的经常的诡辩。不错，肖斯塔科维奇希望被人民所理解。但是，像所有真正的艺术家一样，他希望尽他最大的努力使他的作品为人民所理解，而不是为了人民而“随便写下”一些东西。

在斯大林和日丹诺夫狭隘的解释之下，苏联美学上的谬误之处主要还不在于“艺术必须为人民所理解，”而是在于“‘所有的’艺术必须为‘所有的’人民所理解”。那是不可能的事，除非把艺术降低成最小公分母似的通用货。最终的目标应当是提高人民对伟大艺术的接受能力，而苏联在使艺术更接近于人民方面已经有了显著进展。但是那个目标不可能也不应该被当成是整个国家创作努力的尺码。

至于说到肖斯塔科维奇，甚至当他运用所谓的现代语汇时，他的音乐语言也从来没有完全与他的听众疏远过。他是迫切地希望与他的听众取得联系的，而当他觉得已达到这个目的时就感到愉快。然而他也希望忠实于他自己——这种内心的斗争对他压力很

① 拉宾诺维奇:《肖斯塔科维奇》第120页。

大。他在 1948 年发表的检讨书，据沃思认为："是一个伟大的艺术家的语言，被所发生的事情弄得完全慌了手脚……。这是一个〔246〕'人'的语言，才四十多岁，他感到自己被打败、被碾碎了……。"[1]自从"列宁格勒"交响曲问世以来，作为一个全国性崇拜的对象，他看到了他的全部创作成果遭到一位同行作曲家科瓦尔在《苏联音乐》上的恶意批评；而像查哈罗夫这样的三流脚色也侮辱了他，使得其他无足轻重之辈情不自禁地感到幸灾乐祸。肖斯塔科维奇把那个时期所郁积的痛苦以巨大的爆炸性的力量显示在他的第十交响曲里。这部 1953 年写成的伟大作品预报了人类精神的解放。

同时，在肖斯塔科维奇身上，一种非常明显的责任感促使他同意作为苏联和平代表团的一员去参加 1949 年在纽约举行的和平大会。这是另一次不愉快的经历，虽然其性质有所不同。

这次大会的正式名称是"争取世界和平的文化科学会议"，由"全国艺术、科学和专业理事会"主办，1949 年 3 月 25 日到 27 日在纽约举行。美国把护照发给了七名苏联代表，包括作家法捷耶夫，电影导演格拉西莫夫和肖斯塔科维奇。在大会召开的前一星期，当时在莫斯科的肖斯塔科维奇收到了一份由美国主要音乐家签署的欢迎他去的贺电。署名者有库谢维茨基，瓦尔特，米特罗普洛斯，霍罗维茨，巴柏，科普兰，伯恩斯坦，辟斯顿，摩尔顿·戈尔德，梯贝特，斯巴尔丁，爱弗兰姆·库尔茨，埃里卡·莫里尼等等。苏联代表在 3 月 24 日抵达古阿迪亚机场，受到诺尔曼·梅勒和艾伦·科普兰的正式欢迎。

《纽约时报》于 3 月 28 日第一版报导了肖斯塔科维奇在大会上的发言，并评论说"它的厉害比得上"苏联外交部长维辛斯基的讲话。肖斯塔科维奇简短地用俄语讲话，感谢大会对他的邀请。

---

① 沃思：《莫斯科音乐的怒吼》第 40 页。

然后，由译员用英语宣读了他五千二百字的讲稿，而他则十分专心地注视着公众的反应。虽然肖斯塔科维奇的演说，一般说来避开了政治不谈，但它对西方的猛烈攻击引起了人们的惊奇。他批评了“战争贩子小集团”，含蓄地谴责美国“践踏国际义务”。谈到他自己的创作时，肖斯塔科维奇觉得有必要再次声明放弃他对“资产阶级形式主义”的信仰。他承认，尤其是他在战后年代写的一些作品里，他曾与人民失去了联系并遭到失败。他重复阐述了音乐文化是为了苏联‘全体’人民的这个老公式。肖斯塔科维奇说：“如果普罗科菲耶夫对党的教导不注意听取的话，他就有堕入形式主义的危险。”肖斯塔科维奇也认为有必要抨击一下斯特拉文斯基：说他“背弃了自己的祖国，离开他自己的人民而加入了反动的现代音乐家阵营。”由于在场听众的派性观念，肖斯塔科维奇在读完讲稿之后，受到全场听众长时间热烈的鼓掌欢呼。〔247〕

大会的最后一次会议是在非常大的梅迪生广场开的。到会者有一万八千人，同时会场外面集合了二千个反对大会的示威者。在这个会议上肖斯塔科维奇受到最热烈的欢迎。他收到一卷文件，上面有四十二位杰出音乐家的签名。文件上写道：“音乐是一种国际性的语言。你的访问将象征着音乐在一切人之间所能建立的那种联系。我们欢迎你的来访也由于希望这种文化交流将有助于我们人民之间的相互了解，从而使持久的和平成为可能。”晚上十一点四十分肖斯塔科维奇以在钢琴上演奏了他的第五交响曲的第二乐章（诙谑曲）结束了会议，他获得了异常热烈的掌声。

然而，与此同时，在美国到处出现了全国性的对大会的反抗。在华盛顿形成了一股压力，要求取消为苏联代表团安排的活动，到美国各地进一步旅行。耶鲁大学拒绝供给肖斯塔科维奇开音乐会及讲学用的礼堂。在纽瓦克市的莫斯克剧场举行的一次演出，没

有邀请肖斯塔科维奇参加。

苏联报纸作出了剧烈的反应。它虽然称这次大会是一次非常成功的大会，但抨击了在美国的“恐怖主义”；说美国政府和“黑色百人团”镇压一切拥护和平的人。①

由于被禁止到别的城市去旅行，4 月 4 日，苏联代表团坐飞机离开了纽约到斯德哥尔摩去了。

然而，事情并未结束。肖斯塔科维奇回来后，给文学杂志«新世界»写了一篇报导，概述了他对美国的印象。«纽约时报»及时地对它的读者们报导了肖斯塔科维奇文章的内容。标题是“肖斯塔科维奇认为美国怕他的音乐”；并且还摘引了肖斯塔科维奇说的话：“华盛顿的统治者们也怕我们的文学，我们的音乐，我们有关和平的演说——怕它们，因为以任何形式出现的真理都阻止他们去组织反对和平的力量。”②

肖斯塔科维奇在讽刺性杂志«鳄鱼»上又重复发表了他的几个观点。这位俄国访问者对观众穿戴着大衣帽子懒散地坐在观众席里这种现象表示震惊(在苏联剧院，像在西欧的剧院一样，观众把衣帽存在衣帽间里)。肖斯塔科维奇对古典文学的缩写本也非常惊愕。他提到托尔斯泰的«安娜·卡列尼娜»被简化成三十二页的平装本并按上了一个“色情”的封面。那些摩天大楼“令人感到压抑”，而拉·古阿迪亚民航机场很“混乱”。③ 〔248〕

就这样，结束了肖斯塔科维奇首次访问美国的一系列记载。他脑子里究竟怎么想的，我们不知道。为他宣读的演说简直不像是他自己写的。在和他同去的人们中，有够多的专业作家足以对

① «纽约时报» 1949 年 3 月 24、27 日，4 月 1 日。

② 同上，1949 年 5 月 27 日。

③ 同上，1949 年 5 月 28 日。

讲稿加以必要的意识形态方面的加工；正如对于阿萨非耶夫以及普罗科菲耶夫的发言，主编们有着最后决定权一样。至于他对美国的印象，是没有特点的。除了纽约处于警察和敌对的示威者所造成的混乱之中以外，他没看到别的；他没有在翻译不在场的情况下和任何人单独交谈过。但即使肖斯塔科维奇发现美国有某些可爱之处，他也不会敢于表露出来；甚至将近十五年之后的赫鲁晓夫统治时期，作家涅克拉索夫因为发表了他对美国的良好印象而差点被开除出作家协会。1949 年，肖斯塔科维奇被拉进了斯大林所制造的敌视外国人的圈套里。但应该承认，美国的麦卡锡主义所制造的政治气候，一定使苏联访问者们感觉到他们太冷淡了。

克里姆林宫的领导在 1949 年把肖斯塔科维奇派到纽约去，纯粹是出于政治上的考虑。肖斯塔科维奇不像法捷耶夫或格拉西莫夫那样的斯大林主义者；事实是，他刚被“宣判”为“反人民的”。本来，选为苏联音乐的代表的，应该是在作曲家协会任职的赫连尼科夫，他担任着类似作家协会的法捷耶夫的职务。但赫连尼科夫在国际上并不出名，而他最近的尖刻的发言，直接攻击了所有的现代音乐家，会引起纽约的反感。因此，被迫选择了肖斯塔科维奇。为了要洗清他过去的意识形态上的记录，他不得不在演讲里再次放弃原来的主张。现在，人们揣测，这一切对他来说都已经不再成什么问题了。

[249]

十、音乐学家受审查

当1948年对著名的作曲家们的审议激起了一阵国际公愤的浪潮的同时，在作曲家协会内对"音乐学"方面所采取的相似的行动，却几乎没有受到注意。可是，对评论家、历史学家、理论家和作家们的清洗，是和对作曲家的清洗一样粗暴和有害的。事实上，有更多的人被点了名，更多的人失去了职业。强加给音乐学家们的枷锁比对作曲家所采取的行动对苏联音乐造成了更持久的损害。在意识形态的鞭笞下所写的书(特别是教科书)包含着这么多的偏见和歪曲事实，很可能使苏联学生产生歪曲的历史观。很不幸，这类书本和文章——其中有些完全是"仇恨文学"——的作者们往往都是些博学的作家，今天他们为了曾写过这些废料而感到不安。然而，他们这种作法，应该理解为在不可抗拒的压力面前保存自己的行为。

在 1948 年决议后差不多整整一年，1949 年 2 月，反对音乐学家们的行动开始了。莫斯科音乐学家们的三天的会议(2 月 18 日、21 日和 22 日)，为一些问题的充分辩论准备了一个讲坛。几个星期之后，在 3 月 5 日和 6 日，列宁格勒的音乐学家们出于同样的目的召开了会议。在两种场合中，款式都是一模一样的。主席做了一个概括性的发言，对"不能容忍"的情况表示不满。严厉批评了许多人。在随后的讨论中，那些受谴责的人有一个机会来放弃自己的主张，而那些逃避了谴责的人则发表自称正直的讲话。最后，全体大会表决谴责那些遭到主席指控的人们，有时多提或漏掉一个人名。全部程序如同一出排练得很好同时又留出几行以供即兴

表演的三幕剧。

实际上，只有两个问题。一个是反对"屈膝投降于西方音乐"的运动，目标对准历史学家和评论家们。另一个是关系到所谓形式主义者集团内的评论家们，特别是那些对 1948 年决议时受批判的作曲家们深表好感的评论家们。其实，在党的检查官的眼里，每个有才干的苏联音乐学家在这两个问题上都犯过一些"过错"，甚至那些根本没有发表过什么主张的人也是有罪过的，因为这可以〔250〕被当作对政治冷淡的证明，当作以沉默来对抗的证明。

随着日丹诺夫和阿萨菲耶夫的去世，赫连尼科夫掌握了全权。他的主要报告的标题是"关于音乐评论和音乐学方面不能容忍的落后"。"不能容忍"这个词是从 1948 年决议上借用来的。还有大段的摘录乃是出自日丹诺夫的演讲。赫连尼科夫的开场白可以意译如下：

"高度原则性的评论的主要任务，是要协助苏联作曲家在布尔什维克党性的精神下，沿着社会主义现实主义的道路前进。这个任务尚未完成；评论家们不但不协助反而阻碍了这一发展。至今还流行着某些历史著作和理论著作，它们贬低伟大的俄罗斯音乐文化、摒弃本国固有的道路，并暗示要完全照搬西方模型。在我们中间依然还有这种评论家，他们以前一直是苏联音乐中形式主义的传播者，现在正采取沉默态度，甚至还想最后进行报复。在我们中间依然还有一些世界主义的评论家，他们不愿意投降，却继续贩卖他们的'理论体系'，为形式主义的冒牌音乐准备一个所谓'科学'的基础"。①

在这些开场白之后，跟着是罗列个别评论家和音乐学家的一条条罪状。总的说来，赫连尼科夫的黑名单是在大会投票决定对被控的人们进行正式谴责的时候全部通过的。这些人被分成三

① 原文全文载《苏联音乐》1949 年 2 月号第 7—15 页。

类。最严重的是第一类。他们被描述为"一心想挖掉苏联音乐意识形态的基础,从事反爱国主义的有害活动"。列入这一类中的有列夫·马捷尔,达尼埃尔·瑞托米尔斯基,伊戈尔·贝尔查,阿列克谢·奥戈列维茨,谢苗·什利夫斯坦,尤利昂·瓦因科普,格雷戈里·史涅尔松,伊斯拉伊尔·涅斯齐耶夫和伊凡·马尔丁诺夫,加上列宁格勒的谢苗·金兹布尔格。

第二类被谴责为犯了"世界主义错误","在西方音乐面前卑躬屈膝",并漠视俄罗斯音乐。在这类罪人当中有格雷戈里·科冈,米哈依尔·别克利斯,罗曼·格鲁贝尔和塔玛拉·李万诺娃。列宁格勒方面有米哈依尔·德鲁斯金,安那托里·布茨科伊,亚历山大·多尔然斯基,尤里·克列姆辽夫以及波格丹诺夫——别列佐夫斯基。

最后一类人是对作曲家协会的工作保持冷淡,从而拒绝了对作曲家们的帮助。这方面,大会批判了约瑟夫·雷什金,维克托·

〔251〕楚克尔曼,弗拉基米尔·普罗托波波夫,维克托·贝尔科夫,鲍里斯·列维克以及维拉·瓦辛娜-格罗斯曼。在列宁格勒,名单上又增加了八个名字,包括:叶连娜奥尔洛娃及马克西姆·布雷日尼科夫等人。在赫连尼科夫的总结里,他还申斥了鲍里斯·斯坦普列斯,亚历山大·沙维尔强和尤里·凯尔迪什,但这三人都未受到正式批判。

对这一具有纪念意义的名单,需要作些说明。虽然大多数人物实际上在国外是不知名的,他们却代表了俄罗斯音乐思想的精华。他们中间的大多数是莫斯科和列宁格勒两地的音乐学院和专科学校的教授;其他则是传记作家、评论家、辞典汇编者、讲师等——每个人都是他那方面的权威。大约有三十五个名字——相当于 1948 年受批判的作曲家的五倍。

考虑到从 1948 年末开始的一个排犹运动，在对音乐学家们的清洗中是否有任何反犹太主义的成份，这是很难断定的。大体上讲，受批判者当中的一半有犹太血统。但犹太籍的作家和评论家的比例，向来是、现在仍然是高的。有些受到最猛烈抨击的作家并不是犹太人。例如奥戈列维茨和贝尔查。总的来说，被告的问题本身似乎比他们属于哪个民族或宗教更为重要。

在审核有关"问题"时，人们对大部份罪状的志在报复和理由不足感到震惊。它往往仅是一种"与别人交往之罪"——即对一个现在已失宠的作曲家发表过肯定的评价。主要的靶子是肖斯塔科维奇和支持他的评论家们。马尔丁诺夫，在 1946 年曾写过一篇关于肖斯塔科维奇的专题论文，被控为企图修正并推翻对 1936 年被那样彻底地批判过的歌剧《马克白夫人》的判决。对那些曾说过或写过赞美肖斯塔科维奇第八、第九交响曲的人，要求他们说明自己的见解。例如马捷尔对第九交响曲的赞赏，他把第九交响曲欢快的特性与查理·卓别林和华德·狄斯耐的电影《小鹿班比》进行了具有敏锐观察力的比拟，因而受到赫连尼科夫轻蔑的嘲笑。他大发雷霆道："这可能就是马捷尔对苏联音乐的一个肯定性的评论标准吧！"对肖斯塔科维奇的敌视是近乎报复性的①。

对待普罗科菲耶夫的拥护者们则稍为宽大些。攻击的势头是冲向涅斯齐耶夫的。赫连尼科夫说他有"反爱国主义的行为"。涅斯齐耶夫写的关于普罗科菲耶夫的专题论文在本国出版之前先在美国付印了。出版商阿弗莱德·克诺普夫怎么会得到英译本的，这确实有点神秘（它是罗莎·普罗科菲耶娃在莫斯科译的，与作曲家无关）。英译本于 1946 年出版。② 事实上，那篇文章从没有用俄 〔252〕

① 科瓦尔在《苏联音乐》上发表的针对肖斯塔科维奇的一系列刻毒的批评文章前曾提到过。

② 涅斯齐耶夫：《普罗科菲耶夫》（普罗科菲耶娃译，纽约，1946 年版）。

文发表过。直到 1957 年,涅斯齐耶夫写的关于普罗科菲耶夫的专题论文才在莫斯科出版,①但它也只是在表面上与早期的"美国"版本相似。

赫连尼科夫以特殊的恶感转向那些把注意力集中于现代外国音乐的评论家们,因为他们为"形式主义"和"屈从于西方"作了准备。斯特拉文斯基的信徒们,例如奥戈列维茨、德鲁斯金、瓦因科普成了主要的目标。斯特拉文斯基不是"资产阶级音乐中反动势力的首倡者"吗?然而,必须记住,斯特拉文斯基在 1942 年发表的文章《音乐诗学》中,曾尖锐地痛骂"布尔什维克"音乐和苏联政策,可是他和莫斯科音乐当局之间仍然保持着友好关系。很特别的是,虽然阿萨菲耶夫在二十年代是斯特拉文斯基和其他西方现代主义者的主要拥护者,但在这次论战中,阿萨菲耶夫的名字从未被提到过。

最严厉的处理留给了阿列克谢·奥戈列维茨。他是一位受人尊重的理论家,他极其重视从传统的十二音发展到十七音和二十二音体系。他有一股蛮勇,敢于引用斯特拉文斯基作品的例子,敢于称呼斯塔索夫为"业余艺术家",敢于非难阿萨菲耶夫。他声称"和声学日益复杂化的道路是与音乐艺术的内容日益丰富相适应的"。赫连尼科夫称奥戈列维茨是一个"没有根基的世界主义者",一个试图掩饰他"罪恶的严重性"的"冒牌的音乐学家",奥戈列维茨"流产的"书籍,化了"政府数十万卢布的印刷费"。赫连尼科夫对于奥戈列维茨的理论的广泛"揭露",主要是根据 1946 年出版的奥戈列维茨的《当代音乐思想概论》一书。奥戈列维茨的另一部拥有 972 页的大部头著作《和声语言的基本原理》,出版于 1941 年,

① 涅斯齐耶夫:《普罗科菲耶夫》(莫斯科,1959 年版;乔纳斯译,斯坦德,1960 年版)。

并附有一份法文的内容摘要。

凡是曾根据战时亲善关系的精神，论述过美国和英国当代音乐的苏联作家，现在都被宣判为"反爱国主义者"。但这种战后歇斯底里病不只限于在莫斯科。在华盛顿，在麦卡锡时期，凡是参加过美苏音乐团体活动的美国音乐家们都被视为有极大的嫌疑。

对音乐评论家们的迫害所造成的后果，使得苏联音乐学家们躲避任何讨论当代音乐实况的约会。各种报刊开始诉苦说，评论家们都以"太忙了"为理由拒绝发表文章。但评论过去的音乐是不是会安全些呢？只要观察一下历史学家的命运，就知道也不安全。

在这方面，主要的例子是米哈依尔·别克利斯和他的两册《俄罗斯音乐史》。此书出版于 1940 年，并被各音乐学院采用为教科〔253〕书。它是几个人合写的；除别克列斯(主编)之外，本书的作者还有李万诺娃，波波娃，格罗曼，瑞托米尔斯基和凯尔迪什。

赫连尼科夫批判了别克利斯探索西方音乐对俄罗斯作曲家们的"影响"的原则。他说，这本"有毒的"书正在教育年轻的俄罗斯音乐家们"拜倒"于西方，轻视他们自己的音乐文化。非常奇怪的是，别克利斯的合作者之一，凯尔迪什，早在 1947 年当他出版他自己的前两册《俄罗斯音乐史》① 时就成了别克利斯学术研究方法的尖锐的批评者。甚至在 1948 年决议之前他就否认了别克利斯的历史学研究方法。凯尔迪什巩固了他自己作为一个历史学家的地位，并且解除了任何可能批评他的"机会主义"的怀疑。这是凯尔迪什上升到苏联音乐学界显要地位的开始。

然而，在 1949 年的辩论中，凯尔迪什多少仍处于守势。在讨论别克利斯的《音乐史》时，他承认"我们，做为作者，是以西欧对于形

① 包含有批评内容的那篇序所注的日期是 1947 年 11 月；而史册出版于 1948 年。

式、风格和体裁的概念来探讨俄罗斯音乐的”。因此，“在解释这个或那个俄罗斯作曲家时，我们总是认为需要应用一些欧洲的典型。这些典型被确定是世界通用的、必须遵照的、不能变更的。这在本质上是一种世界主义的研究途径，是在西方文化面前投降，而在党的文件上这是曾被那样正确地和尖锐地谴责过的”①。这个讲话使凯尔迪什免于进一步遭受麻烦；与此同时，他自己的《音乐史》就代替了别克利斯的《音乐史》被当成经过批准的教科书了。

当凯尔迪什为了曾和别克利斯合编过《音乐史》而一再认错时，别克利斯自己检查得远不那么痛心。他含混地谈到“比较历史学的方法的害处，个人主义，以及脱离政治的态度”。《苏联音乐》的意见认为，别克利斯的回答“暴露了对当前的大事完全缺乏了解”。最后，别克利斯终于恢复了他的地位。②

另一位杰出的历史学家罗曼·格鲁贝尔在与会者的面前受到贬抑。他的两卷《音乐文化通史》出版于1941年，概括了十六世纪末叶以前的音乐历史。在二十年代期间，格鲁贝尔是阿萨菲耶夫最出色的弟子之一。后来，他发展了他的“激进主义”思想，成了俄罗斯最博学的历史学家之一。赫连尼科夫荒谬地非难说，格鲁贝尔“盲目地拥护西方资产阶级学者们的观念，完全无视斯拉夫文化〔254〕以及高加索和中亚细亚人民的文化所做出的贡献。”③

格鲁贝尔似乎没有因受批评而烦恼。《苏联音乐》认为，他的答复表明“他不明瞭音乐学院的一个教室和一个大会讲坛之间的区别”；他的“学究式的概述”只是一些空泛笼统的概念；他那“罗嗦的、不清楚的和无批判的声明，再一次证明格鲁贝尔与现实之间存

① 《苏联音乐》1949年2月号第19页。

② 同上，第26页。另见（原书）第394—395页。

③ 有两卷续本出版于1953年和1959年，但著作从未涉及到十七世纪以后的音乐史。最后一卷有一章是关于西部斯拉夫音乐（波兰和捷克）的。

在着的鸿沟以及他的思想状态的极端落后”。①格鲁贝尔是沉缅于自己的学术研究，忘却其周围世界的那种学者的典型。他与现实之间确实有一道“鸿沟”。他那完全修改过的《音乐史》的第一册发表于1960年，但并未完成写作计划。他死于1962年，当时他担任莫斯科音乐学院主要的音乐史家的职务。

一个十分特殊的例子是塔玛拉·李万诺娃。她生于1909年，在莫斯科音乐学院历史学家米哈依尔·伊凡诺夫-包列茨基的指导下学习。1936年她的学位论文《关于十七、十八世纪俄罗斯音乐文化的论文及资料》确立了她在苏联青年音乐学家中的杰出地位。当这篇学位论文在1938年出版成书时，受到《苏联音乐》的严酷的评论；评论家伊凡·马尔丁诺夫反对她贬低俄罗斯的历史，并称该论文是“对历史的窜改”。②然而，李万诺娃的前途并未受到影响；她继续在莫斯科音乐学院任教，并于1940年出版了两卷《1789年前的西欧音乐史》，这本书被当作教科书使用。③

直到1949年赫连尼科夫进行攻击之前，一切都平安无事。赫连尼科夫指责李万诺娃是亚历山大·维谢洛夫斯基——一位有名的文学史家，死于1906年——的信徒。维谢洛夫斯基的比较学派在1947年受到日丹诺夫的谴责。④那次谴责引起了文学界的恐慌。施特鲁韦报告说：1948年4月，在列宁格勒大学的大礼堂里，曾有过一次由一些被指责为“维谢洛夫斯基主义”的文学家们进行集体公开认错。他们“轮流登上主席台，发誓洗清他们的比较学派的罪孽……答应改造自新。”⑤

① 《苏联音乐》1949年2月号第32页。
② 同上，1939年5月号第89—90页。
③ 同于1940年，李万诺娃的丈夫，瓦连丁·费尔曼，出版了一本从1789年到瓦格纳的十九世纪欧洲音乐史，也被采用为教科书。费尔曼死于1948年3月。
④ 维谢洛夫斯基的名誉在1956年得到澄清。
⑤ 施特鲁韦：《苏维埃俄罗斯文学》第343页。

〔255〕 李万诺娃承认了她的罪过:“我犯了一个很严重的错误，追随了建立在维谢洛夫斯基观点上的路线。把西方文化放在对等的地位并强调各式各样的借鉴,以致降低了俄国音乐的重要性。现在，再一次读我自已的书，我对我所写的东西感到强烈的羞耻。”①

然而，大会对李万诺娃的辩解并不满意，认为“她非常注意别人的错误,对自己的错误却很不相称地谈得很少。”② 其实,赫连尼科夫就是责备李万诺娃还没有放弃她的错误观点，并把她新近对苏联音乐的兴趣称之为“机会主义”。不过，李万诺娃并未被这一暗算所吓倒。1952 年她发表了一篇评论米亚斯科夫斯基的专题论文,这篇论文受到许多人的批判,其中也有肖斯塔科维奇。更有影响的是她出版的两卷《十八世纪的俄罗斯音乐文化与文学、戏剧和社会生活的关系》。这本书的一千页篇幅和两份单独的音乐附录中，有大量的基本材料。第一卷出版于 1952 年，第二卷出版于 1953 年。李万诺娃证实了，尽管有政治压迫和思想控制，编写出有价值的历史资料还是有可能的。

李万诺娃在她长达三十八页的引言中提到她过去的“错误观点”。但解释她只是追随了阿萨菲耶夫的思路而已(再也不提起维谢洛夫斯基了)。李万诺娃说阿萨菲耶夫也曾一度认为十八世纪的俄罗斯音乐是建立在“波伦亚学院派的理论原则,威尼斯协奏曲风格的传统,以及俄罗斯音乐中最早的‘意大利’时期的音乐实践”等基础上的。③ 但她赶紧补充说明阿萨菲耶夫后来已修改了这一观点。

不仅“依附于西方”是个禁题。甚至在俄罗斯音乐的范围内,

① 《苏联音乐》1949 年 2 月号第 27 页。

② 同上。

③ 塔·李万诺娃:《十八世纪的俄罗斯音乐文化》(莫斯科,1952 年版)第 1 卷第 23 页。

每一次对作曲家作比较性的评价时都会产生敏感的反应。凡是对俄罗斯作曲家(甚至次要人物)不利的话,都是不允许说的。只有牺牲一切外国的东西,毫无骨气地谄媚吹捧俄罗斯和苏联的一切,才会被接受。基于这种精神,作曲家协会的新理事之一,作曲家科瓦尔宣布:"音乐学家必需是受过政治教育的人。他们中的很多人早就需要这样一种教育了,年轻的干部更不用提了……我们必需从我们的行列中清除那些妨碍和推迟新的、现实主义的苏联音乐艺术发展的音乐学家们……"①

苏联评论家们和音乐学家们屈从于这种公众压力,并不奇怪。他们被迫公开斥责自己曾经赞赏过的东西,转而反对过去的偶象和朋友。他们不得不注意党的路线,为了生活而写作赞扬苏联的 [256] 现实主义作品和反对西方音乐和音乐家的宣传文章,此外别无选择的余地。但在整个知识领域里,音乐只是一部份,而且是很小的一部份。在文学界发生的同样事情,规模更大得多。爱伦堡告诉我们,《文学报》1951—52年的合订本读起来"真像起诉记录一样,虽然今天对犯罪内容是些什么,已难于了解了"。② 由于一首诗、一个歌剧剧本,或是由于批评了一本《真理报》曾赞扬过的书,文学界的人物一个一个地受到了考验。为了抵销这种破坏性批评的份量,把体现党的路线的刊物颂扬为"创造性工作的无与伦比的精华。"(爱伦堡自己承认,在他的新书《第九个浪潮》中,"美化"了苏联生活与苏联人民。他称它为"一本坏小说"。)《苏联音乐》的情况和《文学报》一样。它的篇页中充斥着被推荐为未来的大作曲家的大串新名字——这些显然是无足轻重的人物,他们的名字像昙花一现,转眼就消失了。然而,必须找到一些评论家去赞扬他们……

① 《苏联音乐》1949年2月号第25页。

② 爱伦堡:《战后回忆录》第240—41页。

而这样的评论家总是找得到的。

一年以后，在1950年3月，音乐学家和评论家们又受到了一次教训。这次，不是由作曲家协会，而是由部长会议及其艺术事务委员会发起的。事实上，赫连尼科夫和他的协会对会议的活动兴趣不大，在他的最后的报告中不愉快地提到了这件事。①

1950年的3月会议，被称为"全苏音乐学学术会"，原定是一次建设性而不是惩罚性的会议。出席的音乐学家人数很多；但由于党的路线没有变化，并且是不可违背的，他们还是以互相攻击来发泄他们的对抗情绪。

正如会议的名称所表明的，这是一个国家级的而不是地方性的会议。共有262名代表，其中包括来自莫斯科以外的62名代表。他们代表了所有音乐方面有较高学术水平的专门机构：各音乐学院、莫斯科和列宁格勒的音乐研究所、苏联各加盟共和国的艺术委员会以及作曲家协会。

会议的目的是对规划中的新教科书进行评价。这是一些论述俄罗斯和苏俄的音乐以及论述苏联人民的音乐文化的书。同时，要对一些音乐理论书进行评价并审定为教科书。要求所有列入讨论的方案和计划必须反映1948年决议有关音乐方面的原则。

在1950年3月会议上，关键性的发言是由亚历山大·奥索夫斯基作的。他那年七十九岁，是最老的、活跃的音乐学家和科学院〔257〕通讯院士。他宣称："音乐学家的职责是促进那些能够提高俄罗斯音乐的因素，并且要在世界音乐文化的发展中，以苏联音乐的崇高的思想内容和它在艺术上和音乐上的完美体现，确保苏联音乐的

① 《苏联音乐》1950年4月号第48—54页。

最重要的地位。”①

《苏联音乐》的通讯员勃洛克在该刊物中为苏联音乐学规定了一系列更详细的方针：

在马克思列宁主义方法论的基础上重建音乐学；

应体现日丹诺夫和1948年决议所阐述的概念；

应排除所有的形式主义和世界主义倾向以及资产阶级意识形态的一切残余；

应克服只有“单一的”文化思潮的观念，并且要按照列宁关于两种文化的教导来考察音乐历史的过程；

应指出音乐文化是通过两种对立倾向的斗争——现实主义与反现实主义（或反人民）——的过程而发展的；

应揭示俄罗斯音乐文化与苏联其他兄弟民族的音乐文化之间的相互关系；

应强调俄罗斯和苏维埃音乐文化的世界性意义。②

以上列举的，大体上是重申以前的目标，有一些可追溯到二十年代，例如把马克思列宁主义的方法论应用在音乐史上。但是这个纲要重新表明了给苏联音乐研究工作划下的那个事先决定的狭窄的范围。

值得注意的是，几乎所有为1950年3月会议提出的规划，都是由刚在一年前受过审议的音乐学家们发起的。其中有些人犯有“反爱国主义”的严重罪行。而且，这次热烈的讨论以过去的“老是唱反调的人”占优势。已没有剩下什么“清白的”音乐学家了，既然这些罪犯都忙于“改变方向”，所以表面上看起来一切都还不错。

---

① 同上，第49页。英译文载A·奥克霍夫斯基：《苏联人领导下的音乐》（纽约，1954年版）第64页。

② 《苏联音乐》1950年4月号第54页（奥克霍夫斯基：《苏联人领导下的音乐》第65页）。

然而，《苏联音乐》的通讯员预测，规划里提出的响亮的思想保证，等到文件付印的时候就会变得淡薄的。

有些历史性的"调整"是会使西方音乐学家觉得有趣的。过去被划为"没有创造性的"二流作曲家们——如伊波利托夫-伊凡诺夫，格季凯，格里埃尔一类的人——由于他们维护了古典传统、〔258〕反对了现代主义、反现实主义和反人民潮流的袭击，顷刻之间被提升到大师的地位。复调音乐课的原计划，被退回去作进一步研究，以便包括更多的、如歌剧及交响乐等"非复调"体裁中的有关俄罗斯的复调音乐及其应用。一切俄罗斯的东西都被强调到这样的程度：除了俄国人的头脑之外，任何其他人的头脑都是可笑的。

但是，尽管其思想体系僵硬不变，1950 年的音乐学会议是苏联音乐研究发展的一个重要的步骤。制订了几个大规模的计划——《苏维埃俄罗斯音乐史》(五卷，完成于 1963 年)，《苏联各民族音乐史》(第一卷，1966 年)，《俄罗斯音乐史》(三卷，1957—1960 年)。由于认识到缺乏论述俄罗斯人以外的苏联人民的音乐材料，会议建议撰写和出版一些较简短的论文，每篇论文致力于研究苏联某一个不同的民族音乐文化。这些论文必须同时附有音乐实例的集子("曲选")和唱片。特别邀请谢苗·金兹布尔格教授——他在一年前曾受到那样粗暴的攻击——加速完成他那论述苏联音乐的简要的教科书。大会还审核了历史教程和理论教科书的大纲。

经历了 1948—49 年清洗的烈火之后，苏联音乐学开始对未来充满着信心。争论很活跃，批评尖锐而直言不讳。最重要的是，仅在一年前受批判的学者显示他们并未被吓倒，他们决心全力参与今后的音乐研究工作的开展。

当音乐学家们正在从事于长期计划时，作曲家们是幸运的，他们的作品不必规定在上演前出版。新作品源源不断地涌现，在年终回顾作曲家协会所倡导的新作品时，力图给人以一种印象，似乎 1948 年决议对苏联音乐起了新的促进作用，并且正在取得巨大进步。

可是，事实的真相是：热闹的活动不过是用来掩盖质量的不足。技术上不成熟而才能平庸的人被推到了前面。结果只是使他们在遇到第一次真正的考验时就垮了台。较老的作曲家们表示关心。例如对青年人始终有好感的卡巴列夫斯基在 1952 年写道："必须说老实话，作曲家协会太不重视精通技术了。的确，直到最近，在必需首先战胜形式主义，然后人们才有可能考虑掌握艺术技巧问题这种虚妄的托辞下，这些事情就从日程中消除了。……没〔259〕有精湛的技术，真正的现实主义是不能设想的……"①

但是缺乏技巧还不是唯一的问题。还有音乐变得呆板、无味、因袭、无害的问题。新的趋向是避免描写冲突，甚至不惜歪曲史实，美化当代生活，掩饰苏联现实的任何消极面。这种无冲突论危害到文学、戏剧、电影和音乐各方面；终于受到了党的斥责。然而，在此期间，产生了贫血的艺术，表面光滑但很不真实。评论家达尼列维奇回顾了那些年月，在 1962 年写道：

"在艺术上有这么一些人，他们把社会主义现实主义的方法当作一种根据可以这样、不可以那样的原则制订的图表。任何与图表的狭隘框框不相吻

第四部分　自由化

（1953—1964）

十一、从斯大林去世到第二十次党代会

斯大林于1953年3月5日晚去世。3月1日夜到2日凌晨他患了中风，但直到3月4日才发布这个消息。居民们对他将临的死亡事先没有得到一点预告。人们深感惊愕、惶惑和悲痛。爱伦堡追述道："我看见街上许多人在流泪。长久以来我们忘记了他终有一死的事实。他已成了全能的和高不可攀的神……"。在出殡的那天，疯狂的人群蜂拥而上，争着最后看一眼他们所崇敬的领袖，还踩死了几个人。3月9月，马林科夫、贝利亚和莫洛托夫组成了一个短暂的三人执政小组，发表了颂扬斯大林的悼辞。他们劝告全国人民不要丧失信心和陷于混乱。爱伦堡回顾道："第二天，莫斯科恢复了它的正常生活……斯大林已经死了，但生活仍在继续……虽然再也不会是相同的了……"①。

同样是在3月5日这一天出现了一个奇妙的巧合——苏联人民丧失了另一位大人物：作曲家谢尔盖·普罗科菲耶夫。莫斯科因为它的政治领袖之死弄得茫然失措，因此这位作曲家的死讯被耽误了好几天才向外界发布。《纽约时报》到3月9日才登出普罗科菲耶夫的讣告。从莫斯科发出的急电把日期弄错了，使得许多西方出版的字典至今留存着这个错误：急电报道普罗科菲耶夫于星期三（3月4日）去世，而实际是在星期四（3月5日）。官方的音乐杂志《苏联音乐》1953年4月号的第1页是斯大林的讣告，普

① 爱伦堡：《战后回忆录》第301、308页。

罗科非耶夫的讣闻则登在第 117 页上，以示重要性的不同。

斯大林的死发生在苏联内部生活的紧张时刻。1952 年 10 月在莫斯科召开的党的第十九次代表大会(从 1939 年以来一直未召开过党代会！)暴露出党的最高集团内部郁积着的不满。斯大林的健康恶化使得可能出现的继承问题变得更加尖锐。马林科夫成了主要竞争者。此后不久，随着 1953 年 1 月“犹太医生阴谋”事件的出现，大有掀起新的恐怖浪潮的恶兆，矛头所向不单是针对“世界〔272〕主义和犹太民族主义”，还针对任何有同情者之嫌疑或对政府最新的政策变化怀有非难思想的人。一位德国历史学家记载道:

> “人们感觉到那里有一种惶惶不安和不稳定的气氛，这是从大清洗以来从未经历过的……对间谍的恐惧越来越大，随之而来的是要求提高警惕，以及重新开始对苏联科学家和艺术家在意识形态方面的抨击……这些都是苏联对艾森豪威尔就任总统的几乎是病态似的神经过敏的反应。有时还可看到明白无误的集体歇斯底里症的迹象。”①

像斯大林这样一个象征的消失——他在活着时实际上是被神化了——使得对斯大林主义的思想意识进行重新检查成为几乎不可避免的事。但是没有人预料到变动来得这样快。

斯大林去世不到一个月，4 月 4 日，“医生阴谋”事件被撤销。7 月 10 日，多年来担任保安警察头子的贝利亚被捕；12 月 23 日，他与一批同案被告(其中多半是象他和斯大林一样的格鲁吉亚人)一起被处死刑。

对苏联人来说，贝利亚是无情的恐怖和屠杀的象征。他的被捕似乎使苏联艺术家们和知识分子消除了精神上的沉重压力。文

① 格奥尔格・冯・劳赫:《苏俄史》(P・和J・雅各布森英译，纽约，1967 年第五版)第 425 页。

学带路，音乐随即紧跟。大家都感觉到了一种知识界寻根问底的新精神，一种批判性的自我估价的新精神，它反映在由亚历山大·特瓦尔多夫斯基、康斯坦丁·帕乌斯托夫斯基和伊里亚·爱伦堡等人撰稿的文学刊物《新世界》和《旗帜》上。爱伦堡的短篇小说《解冻》，最初刊登在《旗帜》1954年5月号上，成了当年轰动文坛的作品，成了俄国及国外无休止争论的题目，对它既有赞赏又有批评。作品的标题成了斯大林死后的年代里文学和各类艺术"解冻"的标志——尽管有过一些波动，这种"缓和"一直持续到1962年12月，差不多有十年之久。苏联文化政策的来回反复，是由于斯大林主义"强硬路线"的奉行者与自由化道路的拥护者之间的拉锯战所造成的，而这总是在那些确实使人烦恼不堪的党的官员的监视之下进行的。在每个比较放宽的时期之后，接着总是对思想的粗暴约束。

只有社会主义现实主义的概念是经久不变的，——事实上直到今天没有人对它提出过异议——虽然它是可以作变通的解释的。《真理报》在1953年11月27日刊登了一篇权威性的文章，提倡以容许不同意见的宽宏态度来探讨社会主义现实主义，并且给予自由思想派不少鼓励：

"艺术的最大的灾难之一就是标准划一，不论这标准定得有多高。照〔273〕一个模子去仿造所有的艺术，就是扼杀个性……就是剥夺艺术家的创造性试验。

"社会主义现实主义为有创造力的艺术家开辟了广阔的前景，为艺术家表现他的个性，为各种不同的艺术体裁、流派和风格的发展提供了最大的自由。因此，必须鼓励艺术的新发展，必须研究艺术家的个人风格，以及……必须承认艺术家的独立权利，以便勇敢地开辟新的道路。"①

① 英译文载伦敦对苏文化关系协会《音乐简报》1954年8月号，第3—4页。

当苏联文学小心翼翼地试探着新的"放宽"政策的限度时，音乐也按照它自己的路子在进行。1953年——斯大林死后的夏天里——肖斯塔科维奇打破了他在交响乐创作方面八年之久的沉默，创作了他的第十交响曲。这是一部内心精神解放的作品，一部人性的纪实，因此，在1953年12月17日首次公演时使听众和评论家们大为吃惊。它在苏联音乐方面所起的作用相当于文学方面爱伦堡的《解冻》，并引起了几乎同样多的议论。但是最后，肖斯塔科维奇的第十交响曲终于完全为人们所接受。

几乎在同一时间里，作曲家哈恰图良不是用音乐作品而是用撰文来要求给音乐更多的自由。在《苏联音乐》1953年11月号上，他的文章《论创作上的大胆和想象力》要求废除对作曲家过多的官僚主义的"监护"。文学评论家施特鲁韦[①]把哈恰图良的文章同爱伦堡也是发表于1953年秋、题为《关于一个作家的工作》的散文相提并论。在该文中，爱伦堡抛弃了日丹诺夫的反西方路线，并客观地谈论西方的文学创作。就"自由化"而言，在文学上和音乐上有着许多类似的进展，虽然音乐——不如文学明确，并且比较不易受攻击——受到了较宽大的待遇。

艺术上的自由化倾向曾一度受到某些党内集团的鼓励。克里姆林宫的领导谅必认识到了日丹诺夫的方法已使这个国家的艺术和知识生活处于停滞状态。当(日丹诺夫过去的反对者之一)格奥尔基·亚历山德罗夫被任命为文化部长时，这意味着贫乏的阶段就此结束。[②]虽然亚历山德罗夫任职时期很短(1954—55年)，但

---

① 格勒布·施特鲁韦:《苏联文学史》(慕尼黑,1960年版)第483—484页。

② 1947年,日丹诺夫抨击亚历山德罗夫的《西欧哲学史》。可是，亚历山德罗夫并非政治上的新手,从1939—47年，他曾是该党中央委员会的宣传工作主要负责人,并曾签署1945年4月14日《真理报》针对爱伦堡的文章。

他准许在一定程度上放宽对戏剧、音乐、电影和广播等一切艺术领〔274〕域的控制。在科学方面,也实行一种比较自由化的政策;国际接触恢复了,苏联科学家开始参加国际性的会议。

但自由化进行得并不很顺利。该党很快认识到艺术(尤其是文学)动得太快了,必须严加约束。在1954年12月举行的第二次作家代表大会上(与第一次大会相隔二十年!),显然重申了党的纪律,虽然有过一些公开的争论。爱伦堡因《解冻》而受到谴责,但他并不害怕答复他的批评者们。

可是,尽管作家协会的高级官员、诗人阿列克谢·苏尔科夫在他定调子的发言中反复申述文学的"党性",他还是引用了列宁的灵活的观点:"……文学事业最不能作机械的平均……"① 尽管如此,在作家代表大会之后,知识分子看来受到了威吓和遏制。爱德华·克兰克肖曾在1955年访问苏联,他说:"有一度,文艺界突然沉默了。"② 但是许多西方观察家所担心的"重新回到斯大林主义"并没有出现;实际上,克兰克肖发现的是"一种蕴藏着希望和决心的气氛"。这种谨慎的沉默一直持续到1956年2月赫鲁晓夫在第二十次党代会上发表揭露斯大林的重要演说时为止。一个新纪元开始了。

哈恰图良的文章③ 不单纯是表达了他个人的感觉。在作曲家协会内部有创造精神的势力正因"制度"的无聊的约束而恼火,而他是作为他们的代言人抛头露面的。很可能他不是文章的唯一的作者,文章中某些大胆段落的行文,也很可能得到专家的臂助。但是,文章用他的名字发表,并且表达了他对某些现状的不满,这一

① 列宁:《党的组织和党的文学》(莫斯科,1966年版)第15页。

② 克兰克肖:《赫鲁晓夫的俄国》(伦敦,1959年版)第110页。

③ 《苏联音乐》1953年11月号。英译文载对苏文化关系协会《音乐简报》1954年1月号。

事实本身就是一个重要的步骤。当时，他的声誉——无论在国内或在国际上——在活着的苏联作曲家中间，仅次于肖斯塔科维奇。

在哈恰图良的文章中词藻相当“铺张”。他不得不小心，不得不对每一个有关的人一再保证，他并不打算抛弃已经确立的原则。但他只讲到“马克思和列宁的伟大教导”，而只字不提斯大林，这决非出于偶然。

首先，哈恰图良批评了近来许多苏联作品中“单调的，陈旧的音乐语言”：“我们曾多么经常地亲眼目睹这种机会主义，特别是在〔275〕最近这几年。我们曾多么经常地听到‘不朽的’作品……这些作品只不过是作曲家空谈，它全靠说明性的标题中所宣称的一个现代主题在撑门面。”他一再提到“有意或无意的机会主义”。他赞扬他伟大的同行肖斯塔科维奇和已故的普罗科菲耶夫。然后便是关键性的一段，“关于信任与创作的责任”：

“我们必须断然地拒绝音乐界的权力机构习以为常的对音乐创作毫不足取的干涉。官方的行政手段解决不了创作问题……对于国家音乐生活的切实计划和谨慎的指导决计不能被篡改为干涉实际的创作和表演过程，以及把音乐机构官员们的趣味强加给作曲家。这些官员们并未参加创造性的劳动，却自以为是‘上级领导’而不屑于此道。”

哈恰图良反对那种“免除”作曲家所负责任的“监护”制度：“监护必须去掉。让作曲家和词作者自觉地……根据他们自己的责任心去工作。”他还批评他自己的作曲家协会，说：“要有最尖锐、最公正的批评……但不能让这种批评具有‘发号施令’的性质。我们的音乐机构不能再对作曲家作无聊的监视。作曲家协会不能再摆出一副一贯正确‘我说了就算’的面孔……”

显然，哈恰图良对国内外对他的文章的热烈反应并无思想准

备。几个月以后，他发表了题为《苏联音乐和苏联作曲家的真相》长篇续文，刊登在《苏联音乐》1954年4月号上。他否认有任何文艺要“离经叛道”或要抛弃“社会主义现实主义基本原则”的意图。

“……我所有的尖锐批评都是针对某些‘机会主义地见风使舵’的庸俗作曲家的(不幸得很，某些这类人物现在还有)，我所有的‘刺’是针对‘音乐官僚们’的(人们希望这类人赶快绝迹)，这一切显然不是什么苏联文艺政策‘改辕易辙的迹象’……而是恰恰相反。当迫切需要与我国音乐生活中创作及组织方面的错误和缺点作斗争的时候，我要格外强调坚持社会主义文艺的伟大原则。”①

为了支持他的论点，哈恰图良大段引用了1953年11月27日《真理报》关于艺术家有权大胆敢为的文章。

另一个非常认真地对待《真理报》的这篇文章的音乐家是肖斯塔科维奇。他在《苏联音乐》1954年1月号上发表的一篇题为《寻求新途径的喜悦》的文章里，对它作了详尽的阐发。关于《真理报》的这篇文章，他说: [276]

“这些明智的话在作曲家协会内当然不可能不受到注意……在我们的论战中，最重要的争论应该是作品的高度思想性与艺术性，而不是作家与任何创作倾向的关系。

“按我的意见，协会不应该‘防止’作曲家去探新，不应该‘防止’作曲家在未经探索过的艺术道路上去从事独立活动。这不是大胆地创造性地寻求新途径，而是溜进肤浅、呆板和陈腐的题材中去求‘保险’，这正是必须反对的。

“我认为，追求四平八稳是顽固的‘无冲突’论的特殊表现。我们愈快地

① 英译文载《音乐简报》1954年8月号(原文载《苏联音乐》1954年4月号)。

抛弃这些拉平划一的倾向，就愈有利于发展苏联艺术。"①

如果人们考虑到这些激烈的言语是与肖斯塔科维奇维护"艺术家独立的权利"的第十交响曲同时出现的，那么，这些言语就更意味深长了。

尽管哈恰图良和肖斯塔科维奇的文章可以被说成是代表"自由化"观点的——即要求让艺术家不受外界的干扰，按照他自己的良心去创作——，但也另有人发出担心形式主义"旧病复发"的呼声。他们之中就有捷尔仁斯基，此人自 1935 年他的第一部歌剧《静静的顿河》使他得到公认——并得到斯大林的首肯——以来，一直为他的缺乏成就而郁郁不乐。现在，差不多二十年以后，捷尔仁斯基要求警惕形式主义者的复活。官方杂志《苏联音乐》在刊登肖斯塔科维奇文章的同一期上，也登了捷尔仁斯基的文章《为现实主义艺术而战斗》。捷尔仁斯基写道：

"在 1948 年 2 月作曲家协会书记处首先积极展开了维护现实主义运动以后……我们都期望协会的领导对小集团倾向的任何发展或在任何伪装下形式主义的故态复萌保持警惕。……可是，书记处由于满足于初步的成绩，很快就失掉了 1948 到 1949 年间昂扬的战斗精神……脱离作品具体思想观念的'纯音乐'、'纯技巧'等等并不陌生的见解流行起来了。最糟糕的是，在〔277〕这些观点的拥护者中有许多青年人……这些不懂装懂的年轻人们瞧不起他们那些试图创作简单而富有旋律性的音乐的'落后的'同辈。"②

捷尔仁斯基讨厌这些"不懂装懂的年轻人"是可以理解的，因

① 英译文载《音乐简报》1954 年 8 月号第 5—7 页（原文载《苏联音乐》1954 年 1 月号）。

② 英译文载《音乐简报》1954 年 8 月号第 7—11 页（原文载《苏联音乐》1954 年 1 月号）。

为他们必定认为他的音乐“落后”到无可救药。但是，协会的处境也使他烦恼。确实，在1948年以“日丹诺夫派”身份取得领导权的赫连尼科夫发现他的权力机构在1954年受到来自两方面的攻击：“自由”派要求减少官方约束和对艺术的监督，而“强硬路线”派则要求警惕和一贯的纪律。这个问题到1956年开展非斯大林化运动以后，甚至更加尖锐了。

从捷尔仁斯基这篇文章以下一段可以看出，他——肯定不止他一个人——的疑虑是如何根深蒂固：

“我想谈谈我对苏联音乐今后发展所担心的一些事……形式主义影响已经全都克服了吗？我们的音乐学家们很少触及这个问题，这难道是正确的吗？对这些问题不得不作否定的回答……我认为，形式主义已经采取其他的表现形式……例如人们对肖斯塔科维奇过去六年在艺术上的发展感到担忧，因为许多青年作曲家受了他的影响。”

虽然这些话写在第十交响曲公演之前，捷尔仁斯基对肖斯塔科维奇的“关心”，证明是有道理的。在米亚斯科夫斯基和普罗科菲耶夫先后于1950年和1953年去世以后，对苏联音乐道义上的领导就落到了肖斯塔科维奇肩上，这对于一个未满五十岁的人来说可谓责任重大。或许由于他介于两代人之间，他受到老一辈和青年一代同样的尊敬。

捷尔仁斯基对肖斯塔科维奇的态度可能代表了许多所谓保守分子的态度；他们相信创作方面的“指导”将使作曲家不致脱离“正确”的创作道路：

“……在1948年的决议之后……健康倾向又出现在肖斯塔科维奇的作品中……后来，他似乎又开始回到原先的立场上去……他创作了二十四首序

曲与赋格，第五弦乐四重奏及其他作品。我不想逐个分析这些作品中的混杂和矛盾。我只是要问：在肖斯塔科维奇的创作发展上，作曲家协会和音乐批评究竟起了哪些作用？他们是怎样帮助肖斯塔科维奇及其他作曲家同形式主义错误的严重后果进行艰难斗争的？”

〔278〕 捷尔仁斯基继续以同样的腔调对缺乏“真正战斗性的批评”表示遗憾，并断言“肖斯塔科维奇在他整个变动剧烈的创作生涯中，从未真正遇到过有创见的批评”，遇到的只是“推崇备至”或“谨慎缄默”。“……我们的音乐学家观望了一段相当长的时间，感到还不错，便又开始叫喊‘好啊！肖斯塔科维奇改正错误了！形式主义被铲除了！一切都好了！’这种不客观的态度的根源在于批评家割不断自己对肖斯塔科维奇作品消极方面的同情。”

这种对于集体的正确性的天真信仰——这多么典型地标志着苏联的创作方法——既可笑又可悲。肖斯塔科维奇究竟需要怎样的“创作上的帮助”呢？对于象肖斯塔科维奇这样的人的思想应施加怎样的集体压力呢？可是，肖斯塔科维奇对那种苏联特有的“集体治疗法”却如此通晓，因此他允许把创作中的作品拿去试奏和试听。至于他是否受集体意见的影响，则是另一回事。

顺便提一下，对批评家的不满不仅限于音乐界。1954年作家协会代表大会上，人们就指责文学批评家懦弱。苏尔科夫说：“许多批评家只是在获得斯大林奖金之后才壮了胆。”人们形容批评家的活动“永远是不及时的”。对于一出戏，“不到初演后几个月，当‘掌权者的’天空迷雾消散，官方观点的指路明星清晰可见之后”，不会有人发表评论。有些有特权的著名作家是超越批评之上的，他们好象是“碰不得”的。①

---

① 均引自格勒布·施特鲁韦：《苏联文学史》第502页。

可是在1954年，肖斯塔科维奇一点也不是"碰不得"的。他的第十交响曲分别于1953年12月17日在列宁格勒、12月29日在莫斯科首次公演以后，引起了评论界激烈的争论，赞成和反对的都有。1954年春，即在3月29和30日，及4月5日，作曲家协会进行了三天讨论。《苏联音乐》发表了若干长篇文章——3月号登了哈恰图良的，4月号登载了雅鲁斯托夫斯基和沃尔康斯基的文章，6月号又重新刊登讨论的全部内容。以后几期以及其他刊物发表了许多有关文章。第十交响曲引起的争论看来超越了作品本身的意义而集中在一个极为重要的原则问题上：即一个艺术家具有不受官僚主义的干涉和约束，由个人而不是由集体，主观而不是客观地表现自己的权利。

肖斯塔科维奇赢得了这场战役，而且他所获得的胜利还不止于此；1954年夏，他获得了苏联艺术家的最高荣誉——"苏维埃社会主义共和国联盟人民艺术家"的称号。另两名获得者是哈恰图良和老作曲家沙波林。这一作法表明这些艺术家在1948年所遭受的严重、不公正的待遇彻底被消除了。同时，它也证明斯大林死后的年代中，肖斯塔科维奇和哈恰图良采取的"自由主义"立场，是党内一些最高领导人物可以接受的。〔279〕

当有人问肖斯塔科维奇第十交响曲是否有"标题"时，他微笑着回答："没有，让他们自己去听，自己去猜测吧。"①他十分泛泛地谈道："在这部作品中我想表达人的感受和激情。"在作曲家协会进行辩论之前，肖斯塔科维奇十分简单而谦虚地谈论了他的最新作品：

"去年（1953年）夏天，我开始创作第十交响曲，秋天将它写完。象我的

① 拉宾诺维奇：《肖斯塔科维奇》（英文版）第132页。

其他作品一样，它很快就完成了。这或许不是个优点……

"交响曲有四个乐章。在严格评价第一乐章时，我感到我没有完成长期以来梦寐以求的事：写个真正的交响曲快板。在这部交响曲中，就象在我过去的交响曲中那样，我也没有能够把它写出来……第一乐章中有较多的慢速进行，较多的抒情段落，而不是较多的戏剧性的、英雄性的或悲剧性的段落……

"依我看来，第二乐章基本上符合我的目的，在整个作品中占了它应有的地位。然而，由于其他乐章相当长，第二乐章可能显得太短了些……

"至于第三乐章，我认为多多少少还是达到了我的要求，虽然有点嫌长；然而有些地方又短了一些。同志们关于这方面的意见将是很宝贵的。

"终曲有个稍稍长了一点的引子，虽然我最近听它时，认为引子完成了它的作用，多少平衡了整个乐章。

"作家们常常喜欢说：我正在尝试，我试图……等等，我认为我克制了自己不那样说。我将十分关心地了解听众的感受，听取他们的意见。我只想说一点：在这部作品中我想表达人的感受和激情。"①

很少有作家以一种毫不斤斤计较的态度来表达自己。而肖斯塔科维奇对待自己的作品，看来完全是超然的。人们奇怪的是，既然发现一个乐章"有点短"，而另一乐章"有点长"，那他为什么不在发表前进行一些修饰或改动呢？很明显，对一件已经完成的作品一改再改是与肖斯塔科维奇的性格不符的，正如他所说：

〔380〕 "一旦作品完成，创作火花也就熄灭了；当你发现作品的缺点，有时还是大的或实质性的缺点时，你会想到在下一个作品中避免这些缺陷并不是件坏事；至于刚刚写完的作品，咳，谢天谢地，那已经没事了。

"我劝告每个人，特别是我自己，不要赶着写；最好是慢慢地创作，一边干一边改正缺点。"

---

① 《苏联音乐》1954年6月号第120页。英译文载对苏文化关系协会《音乐简报》1954年8月号第12—13页。

但他通常不是按自己的忠告行事的。他异常迅速和显然是轻而易举地进行创作，好似一种自然的创作冲动驱使着他，好似他害怕在作品完成前“创作火花”就会熄灭。看来他几乎不花时间去整理他的思路，去分清哪些是对头的，哪些是不对头的。作品一旦写完，他不愿再回头看看。也许他本能地同意罗伯特·舒曼所说的：“最初的构思总是最好、最自然的。智力会出错，情感却永远不会。”① 在某种程度上，这解释了肖斯塔科维奇的作品为什么不一致；他能写出意境崇高的作品，也能写出令人难以接受的俗套的东西。但随着时间的推移，缺陷被人遗忘了，而令人难忘的段落被保留了下来。

当然，第十交响曲包含着一些他的最成功的段落。这首作品可能写得很快，但酝酿的过程是慢的，或许是不知不觉的。它与第一小提琴协奏曲有不少相似之处，据我们所知，第一小提琴协奏曲在 1948 年就接近完成了。

或许这种缓慢的构思过程说明第十交响曲悲剧性的实质。头三个乐章抓住了悲剧的三方面的情绪——忧伤、激越、渴望。但第十交响曲的悲剧性是追溯往事的；它并没有真正反映出 1953 年年中国内的情绪。克兰克肖写道：“1953 年夏末贝利亚被捕后，大家开始歌唱起来，起初还只是尝试性的，而后突然激动起来，就象天刚破晓万籁齐鸣一样。除了第四即末乐章外，第十交响曲与这一情景并不相称。作品开头情绪是内在的，很快转变为有些被迫而不自然的欢乐，这给本来十分完整的音乐带来了刺耳的音调。尽管“作者的主题动机”——D—S—C—H，代表肖斯塔科维奇姓名

① 罗伯特·舒曼：《文集》（莱比锡，1888 年版）第 1 卷，第 38 页。

的开头字母① ——再次出现，并未能使第一乐章成为比愉快的回忆更好的东西。肖斯塔科维奇叹惜自己未能写出一个“真正的交〔281〕响曲快板”，但这并不妨碍他写出成功的第一乐章。更重要的是他明显地缺乏写出好的末乐章的能力；那样的末乐章将使一部套曲形式的大型作品达到情感上和理智上完满的结束。但有些批评家对第十交响曲末乐章的好坏不那么介意，例如大卫·劳埃德-琼斯：

“到肖斯塔科维奇写第十交响曲时，挽歌色彩已经发展为悲剧色彩；他舍弃了象他早期作品的末乐章(如第五交响曲)马勒式那样的夸张手法，而采用精炼的音乐语言。的确，就内容而言，末乐章或许有些不令人满意，然而就音乐说来，它处在完全不同的高度上；第十是作曲家运用交响乐形式而具有最深刻、最独特表现的作品。”②

这是对末乐章的有些言不由衷的恭维话；而另一个英国音乐学家罗伯特·莱顿则认为：

“……在交响乐作品中，第十交响曲的末乐章第一次取得了真正的统一性，达到了传统的古典作品对末乐章的要求：有积极的前景而不损害整个交响乐的完整性。它不需要苏联音乐批评所鼓励的那种与‘空洞’一词同义的乐观主义……这个末乐章既不缺少深刻的内容，也不缺少引人悲愤的感情。这两个方面，在主题所呈现出的孩子般的天真无邪的音乐后面，都有着充分的表现……代表黑暗面的音乐出现在末乐章即将结束时的悲痛欲绝的感情

---

① bE, C, B（德文音名是 D, Es, C, H）；肖斯塔科维奇在第一交响曲、第五、第八四重奏及其他小提琴、大提琴协奏曲中经常使用这个“警句”般的主题动机。

② 大卫·劳埃德-琼斯：«肖斯塔科维奇和交响曲»，«倾听者»1960 年 9 月 15 日，第 445 页。

之中……"①

问题实际上不在于第十交响曲的末乐章是不是一个好的乐章(实际上是好的),而在于它是否恰当地出现在第十交响曲中。这完全是个人看法问题,批评家可以对此争论不休,甚至可以联系到贝多芬的第九交响曲的末乐章。对第九交响曲的末乐章褒贬各半。交响乐曲目中好的末乐章不太多。到底什么样的作曲家还能希望写出像莫扎特的《朱比特》的末乐章,贝多芬的《英雄》的末乐章或勃拉姆斯第四交响曲最后的帕萨卡里亚舞曲呢?

对于肖斯塔科维奇第十交响曲末乐章最好的评论是:异常精炼,趣味良好,但深度有些不够,情绪不太集中。对某些听众说来,头几个色彩暗淡的乐章过后,末乐章带来了慰藉;而对另一些人说来,这种对比可能是不协调的。但是,如果考虑到整个作品的宏伟构思,音乐素材的巧妙结合,以及贯穿作品始终的深刻的人情味,那就只是次要的缺陷了。

美国以十分满意的心情接受了第十交响曲。1954年10月15 〔282〕日米特罗普洛斯指挥纽约爱乐乐团首次演出后,评论家奥林·唐斯说它"直率有力,时而粗暴",后者可能是指"快速、猛烈、战斗狂热"的谐谑曲乐章。唐斯还正确地提到马勒、普罗科菲耶夫、柴科夫斯基对他的影响:"但是这些影响不是直接搬用,而是经过吸收,成为纯粹是他个人表现的一部分,具有鲜明的民族性和传统性。肖斯塔科维奇出生于动乱的年代,在写出第十交响曲之前,已经有了漫长的经历。看来'第十'充分表明他到达了登峰造极的地位,在这以后必然会产生更多的具有这种不断增长的力量的作

① 见罗伯特·辛普森编《交响乐》,(伦敦,1967年版)第2卷第213—214页。

品。"[①] 唐斯对第十交响曲的赞扬，有助于使它成为交响乐曲目中的一个主要作品；更重要的是，这种赞扬使肖斯塔科维奇当时在西方国家中大为降低的音乐名声得到了"恢复"。

第十交响曲是肖斯塔科维奇在斯大林死后写成的第一个主要作品，人们对它期待殷切。西方世界很想知道，这位作曲家经过了大约五年"创作停滞"(这种停滞，西方世界认为是政治上强加给他的)，是否还能保持他在国际音乐舞台上的权威地位。第十交响曲给与了肯定的回答，而第一小提琴协奏曲更强有力地回答了这个问题。

然而，在苏联，人们一开始是以犹豫不决的心情来看待上述两个作品的。莫斯科的问题着重在政治上，而不在音乐上，这一点十分明显地表现在作曲家协会关于第十交响曲的辩论上。有对立着的两派意见：不赞成肖斯塔科维奇的一派害怕1948年决议前流行的创作自由重新出现，要求严格遵循日丹诺夫的原则。支持肖斯塔科维奇的一派，不公开攻击日丹诺夫路线，但他们反对过份的官方监督，要求艺术家有受自己意愿支配的权利。肖斯塔科维奇是个适宜的"试验品"，尽管过去他与艺术官员们有过冲突，而他忠实于苏维埃理想这一点是没有争论的。

几乎所有出名的作曲家都表态支持肖斯塔科维奇。仅捷尔仁斯基是个显著的例外。可是，有趣的一点是，有些作曲家，即那些〔283〕作曲家协会理事会的成员，人们知道他们反对第十交响曲，却未出席参加争论。这样说可能是恰当的：围绕着新交响曲，"内部"对立的激烈程度，比公开争论所表现出来的要大。反对派是由两个音

① 《纽约时报》，转引自《奥林·唐斯论音乐》第426—28页。

乐学家兼批评家尤里·克列姆辽夫和维克托·万斯洛夫领导的。反对意见的核心是认为第十交响曲是部"非现实主义的"作品，创作方法是极为悲观主义的，不代表苏维埃生活。事实上，这些都是非音乐批评标准，然而在苏联批评中却被反复地应用。赫连尼科夫的意见是很有特点的。他认为："比起第十交响曲，肖斯塔科维奇的«森林之曲»以更令人信服的风格、更为动人的手法，成功地反映了我们生活的真实"。①

所以，遭受苏联音乐批评界攻击的，不是交响曲音乐的质量，而是贯穿作品的情绪。新作品的捍卫者也同样不从音乐角度去争论。青年作曲家沃尔康斯基称"第十"为"乐观主义的悲剧"。其他人颂扬它，说它结束了"无冲突论"。象雅鲁斯托夫斯基、涅斯齐耶夫、瑞托米尔斯基、达尼列维奇这些重要批评家，虽然有些保留，都为新作品辩护。讨论过程中，可清楚看到肖斯塔科维奇的"第十"预示着音乐创作上新的、更大的自由化；而"教条主义者们"(那些赞成"强硬路线"的人)正在退却，至少暂时在退却。

«苏联音乐»月刊以编辑部名义赞成更为灵活的创作道路。从1954年6月以"苏联音乐中的一个重要事件"为标题刊登关于作品争论的记录稿中已经明显看出这点。② 编辑部引言试图保持公正态度，既不美化也不否定这部作品。但很清楚，编辑们对那些以"陈词滥调"作为批评基础的发言者感到不耐烦。

围绕肖斯塔科维奇第十交响曲而展开的讨论表明音乐批评开始了一个新阶段。作曲家协会的三天辩论仅仅是开始。一年后第八届协会理事会全体大会讨论"苏联交响乐"时争论仍在继

① «苏联音乐» 1955年5月号第47页，转引自奥尔洛夫：«肖斯塔科维奇的交响乐»第250页。

② «苏联音乐» 1954年6月号第119页，另见对苏文化关系协会«音乐简报» 1954年8月号第12页。

续。①会上宣读了大约二十篇关于肖斯塔科维奇新交响乐的专题论文。参加讨论的不仅有专业音乐家，还有许多非专业的人。对同一作品意见分歧如此之大是从未有过的；公众论坛上如此尖锐的意见，如此剧烈的冲突也是从未有过的。最后，对沉默顺从的束缚松懈了，公开辩论中再一次迸发出坦率的不同意见。

作曲家协会的重大辩论之后不久，《纽约时报》驻莫斯科记者〔284〕哈里森·索尔兹伯里与肖斯塔科维奇进行了一次长时间的私人会见，会见经过以非常突出的地位，登载于该报1954年8月8日星期日增刊。文章标题是“会见德米特里·肖斯塔科维奇”，副题是“尽管官方批评自己的作品，著名作曲家坚持认为苏联艺术家享有表现的自由。”②（似乎为了抵销索尔兹伯里文章给人留下赞赏的印象，《纽约时报》还刊登了朱莉·威特尼写的题为《牢笼中的音乐》一文，阐述了“对立的观点”。）③

虽然索尔兹伯里不同意肖斯塔科维奇的某些观点，但他对肖斯塔科维奇显著的“正直和真挚”留有深刻的印象。例如，肖斯塔科维奇提出这样的论点：“苏联的艺术家比西方的艺术家有更多的‘自由’”。他感到西方世界艺术家的地位是不明确的和不肯定的；而苏联艺术家与国家和社会有着建筑在确认原则基础上的牢固关系。索尔兹伯里争辨说这种“关系”包含着某种危险，即艺术家对国家的依赖，以及艺术家受到“唯一的出路”的束缚，因而他的“自由”受到限制。

① 《苏联音乐》1955年5月号。

② 同一材料，说法略有不同，载于哈里森·索尔兹伯里《美国人在俄国》一书（纽约，1955年版）第250—253页。

③ 朱莉·威特尼是出生苏联的作曲家兼钢琴家。她的丈夫托马斯·威特尼1944—1953年间为美联社驻莫斯科记者。他们现住美国。威特尼在所著《我生活中的苏联》（1963年，伦敦出版）一书中生动地描述了那几年中苏联的情况。

肖斯塔科维奇承认“存在着一条由党所确定的领导一切艺术家的‘路线’——要求艺术必须受人民欢迎，必须具有深刻的内容和完美的形式。但这并没使苏联作曲家成为纯粹的机器人。截然不同的意见继续存在，并且热烈地表现出来。西方认为有铁腕以及僵硬的教条的那种概念是十分错误的……”提到他自己作为一个作曲家经常受到严厉批评时，肖斯塔科维奇说道：“……谁能说我的作品由于批评而受影响呢？全苏联都在演奏我的作品。一首作品受到批评，并不意味着乐队不演奏其他作品。而我不停地创作，政府继续支持我，并且还是慷慨地支持我”。①

几乎是巧合，同一时间内哈恰图良表达了相似的思想。他在1954年4月号《苏联音乐》上引用阿图尔·奥涅格的话来描述西方国家艺术家的困境：“西方世界作曲家今天的情况就象鞋匠力图在现代市场上销售女人高统带扣儿的靴子一样没有希望。”说到在目前情况下进行创作无效时，奥涅格把当代作曲家的处境比作一个没受邀请的客人非要在别人不需要他的桌子旁占据一个席位一样。哈恰图良说道：“相反，苏联作曲家是受尊敬的社会成员，他享受人民的爱护和关怀。他无需担心物质生活问题；他知道社会很重视他”。② 〔285〕

又好象是事先安排的一样，肖斯塔科维奇和哈恰图良都以前面已提到的1953年11月27日《真理报》文章为证，说明在苏联创作自由是受鼓励的。哈恰图良写道：“我一生只写我艺术想象所要求于我的作品；因而我无法相信为所谓苏联作曲家没有创作自由而悲叹的那些人的诚意”。可是，在不久前的1948年被人公开指责按照“艺术想象”进行创作的，就是这两名主要苏联作曲家，今天

① 均引自《纽约时报》的星期专刊(1954年8月8日)第9、44页。

② 英译文载对苏文化关系协会《音乐简报》1954年8月号，第4—5页。

(1953 年)却在颂扬苏联的创作自由。

“时代变化”在其他许多方面也很明显。肖斯塔科维奇指示出这条道路。他的《第十交响曲》既非新音乐时代的黎明，也非向着形式主义的倒退。它是一个富有个性的艺术家的自我表白。他要求获得、而且已经获得用自己语言来表达自己的权利，虽然这种权利是勉强同意给与的。许多人认为“第十”是一个“十分孤独的个人”的悲剧；但作曲家本人坚决反对这种解释。然而，作品的情绪是有感染力的，许多青年作曲家模仿肖斯塔科维奇，结果是在苏联音乐中出现了一股“悲观主义的”假悲剧性的音乐浪潮。

如果说作曲家选择悲剧性手法，而又感到自己有足够的自由这样做，这一事实本身是很有意义的。人们开始讨论有争议的问题而不害怕报复。音乐家们开始重新评价音乐的状况，重新评价日丹诺夫及其一伙强加于人的种种清规戒律，重新估价遭受赫连尼科夫恶毒谴责的被排斥的作曲家们的长长名单。特别是青年作曲家——1948 年清洗时他们还太年轻，因而未被牵累——感到应该站出来讲话。他们当中，有刚二十岁出头的沃尔康斯基和谢德林。沃尔康斯基写了一篇热情赞赏肖斯塔科维奇第十交响曲的文章，并且欢迎扩大社会主义现实主义的概念：

“我相信社会主义现实主义是一片非常富饶和肥沃的土壤，在它上面各式各样品种的花朵都能生长。苏联人的兴趣是多方面的，因此它的艺术也应该是多样化的。目前，把个人创作特性划一化的倾向还未消除；这必然导致出现灰白的、单调的、没有表现力的作品。没人需要这种作品。我们的任务是创作不同艺术风格的作品，但是——这一点要弄清楚——是现实主义范畴内的作品”。①

① 《苏联音乐》1954 年 4 月号，第 25—26 页。

事实证明青年作曲家中最敢于说话的沃尔康斯基的这番乐观〔286〕的话，说得过早。沃尔康斯基不久就发现在社会主义现实主义"肥沃土壤"上是不允许"生长"他那朵现代主义之花的。但在1954年，他还抱有幻想。

第二年，谢德林在《苏联音乐》上发表题为《要有创作勇气》一文。① 他号召年轻一代寻求更为大胆的创作道路。他说年轻作曲家的许许多多作品缺乏革新精神和生活气息。他喊道："青年人迫切要求投身到激烈的战斗和争辩中去"。在颂扬了苏联当代卓越作曲家后，谢德林转向了二十世纪西欧的作曲家；他承认年轻的苏联音乐家对于"最新的音乐成果"，即马勒、德彪西、拉威尔等了解得太少。（在1955年一个苏联作曲家竟然把二十世纪初的音乐家看作是"最新的"音乐成果的代表，这是多么令人感到可悲啊！）谢德林认为象德彪西的《夜曲》或拉威尔的《包列罗舞曲》和《达弗尼斯和赫洛雅》"可与伟大的古典作品相媲美"。最新版《苏联大百科全书》（1952）② 认为法国印象派音乐特点是"十分颓废的"，对这一点，谢德林觉得很难理解。

谢德林要求人们把"里姆斯基-柯萨科夫的门徒"、年轻时代的斯特拉文斯基与后来成为"祖国的敌人"的斯特拉文斯基区别开来。斯特拉文斯基的早期作品如《火鸟》和《彼得鲁什卡》是属于俄罗斯音乐史范畴的。肖斯塔科维奇支持这一观点，几个月后，他说《彼得鲁什卡》并不是一个"反人民"作品的例子。③ 从而开始小心

① 《苏联音乐》1955年7月号，第15—17页。

② 长期来苏联对法国印象主义的敌视态度确实是个奇怪的现象。1956年《消息报》和《真理报》都载文攻击卓越的俄国艺术历史学家伊戈尔·格拉巴尔。格拉巴尔被认为对印象主义有好感，他曾说俄国最卓越的画家列宾不是印象主义的敌人。《消息报》认为这不真实，它叫嚷：列宾不喜欢印象主义，格拉巴尔捏造历史有罪！

③ 《苏联音乐》1955年10月号，第13页。

地、局部地为斯特拉文斯基恢复名誉。

所有这些看来是荒唐、不可思议的，然而却是意义深远的。谢德林仅仅是苏联青年作曲家的一个代表，他是在与外界隔绝并由官方指示所提供的错误情况的环境中成长起来的，而现在他才突然意识到他周围的音乐世界是怎么回事。在以后的几年中，许多年轻的苏联作曲家都经历了同样的觉悟过程。经过长达几乎四十年之久的间隙之后，到1962年，列宁格勒音乐学院学生重新发现了贝尔格的《沃采克》，年轻人都为贝尔格的作品所迷惑。

与此同时，老一辈作曲家继续要求创作上有更多的自由。哈〔287〕恰图良又一次站出来讲话，登载谢德林文章的同期《苏联音乐》上发表了他的题为《激动人心的问题》的文章。哈恰图良再一次提出作曲家与官僚主义批评之间的关系问题：

"人们一接触苏联音乐，就会遇到有些同志试图调整创作倾向中自然而必要的竞赛问题，他们把社会主义现实主义这一名词解释为一种风格，仅此而已。为了承担起阐述社会主义现实主义音乐风格特点的定义的艰巨责任，他们把全部问题降低为简单化的民间性、标题性和对技巧的一般化要求。至于音乐的思想内容，经常被降低为表面的、象吹喇叭似的宣言式的表态，降低为官样文章似的，从而是冷冰冰的怜悯之情"。①

哈恰图良反对给一部不成功的作品匆匆忙忙地"贴上标签"。有这种情况：当某个作曲家探索表现个性和创新而遭失败的时候，"某些过分热情的批评家便迫不及待地批评作品为形式主义，思想有害……等等。我坚决反对这种做法。我宁可原谅作曲家的失败，而不赞扬一个试图在动听的标题、现成的陈腐的公式掩护下奋

① 《苏联音乐》1955年7月号第7—14页。

勇前进的平淡无味的庸人。”①

然而哈恰图良自己并没有摆脱这些“陈腐”的戒律。他说:“当然，资本主义国家音乐艺术中颓废的形式主义倾向依然严重……我们有充分理由谴责现代资产阶级音乐特有的露骨的形式主义的有害影响。我们毫不妥协地抵制现代主义的反人民的、世界主义的原则。”②

不仅所谓的教条主义者,即“强硬路线者”,还有那些提倡音乐上更多自由化的人，都令人作呕地重复这种废话——把“现代派”和“资产阶级的颓废”无聊地等同起来。他们要自由,但又不要得太多，只是那种官方许可范围内的自由。一旦讨论象十二音体系或类似的形式主义“倾向”时,即使最赞成自由主义的人也都惊恐地举起双手表示反对。在以后的年代里，我们将听到肖斯塔科维奇，卡巴列夫斯基和其他类似的著名作曲家谈到十二音体系之邪恶时而发出的自以为正直的言论。

第十交响曲标志着肖斯塔科维奇生活中的一个音乐高峰。以后几年中没有其他作品可以和它相比；事实上人们可以说1954—〔288〕55年是个创作休眠阶段。第十交响曲是通过音乐表现出来的一个思想上的“胜利”,而肖斯塔科维奇不想去扩大和利用这个胜利。那两年中,他写的«节日序曲»、两架钢琴的小协奏曲,一些电影配音和歌曲,都未含有任何一点音乐“自由化”的暗示,也未含有任何扩大音乐语汇的暗示。

然而，1955年肖斯塔科维奇有两个作品的首演,引起朋友和敌人的注意。这两个作品的首演是被推迟了的。它们早在日丹诺夫时代就已写成，肖斯塔科维奇没有把它们拿出来。一个是声乐套曲«犹太民间诗选»(三个独唱和钢琴伴奏),首次演出于1955年

①② «苏联音乐» 1955年7月第7—14页。

1月，虽然这部作品写于1948年。①另一个作品是写于1947—48年的第一小提琴协奏曲，由大卫·奥依斯特拉赫于1955年10月29日在列宁格勒初次演出，1956年2月4日又在莫斯科演出。

肖斯塔科维奇的第一小提琴协奏曲是处于他欢乐的第九与悲哀的第十交响曲之间的关键性的地位。有一段时间，协奏曲被编为作品第九十九号，列在第十交响曲(九十三号)之后。可是，后来作者表示他要把协奏曲编为七十七号，与创作时间(1947—48)相一致，而不是和发表时间(1956)相一致。人们不知道在创作与初演之间的七年时间内，协奏曲是否经历了什么变动。事实表明协奏曲是介于第九与第十交响曲之间的一座完美的符合逻辑的桥梁；实际上，它与第九和第十交响曲都有共同的特色。对于协奏曲终曲的朴实、丰满，人们可在第九交响曲中找到，而协奏曲中的沉思的、悲剧性的成分则预示了第十交响曲。从协奏曲的深度和庄重的性质来看，它更接近第十交响曲；事实上它们在主题上是有联系的。第十交响曲是在协奏曲之后五年创作的，这五年是作曲家心情负担很重而外界又有压力的五年，因此作品在主题上的联系就更值得注意了。但作品之间精神上的联系并没受时间的影响而中断。

就形式和内容而言，小提琴协奏曲是肖斯塔科维奇最有独创性的作品之一。协奏曲有四个乐章，因为他摒弃了协奏曲传统的三乐章而采用他所喜爱的交响乐形式。乐章的数目及乐章的先后对协奏曲说来是不寻常的。一开始是较慢的乐章(夜曲)，然后是谐谑曲，庄严的帕萨卡里亚舞曲，最后是滑稽曲(Burlesca)。连接最后两个乐章的是一大段华彩乐段，它的长度足以被视为单独的乐章。协奏曲独奏部份要求一位技术精湛的小提琴大师担任，但 〔289〕

① 作曲家所用的歌词选自前一年(1947年)莫斯科出版的《犹太民间诗歌选》。

它并不是用来显示技巧的，整个构思是“交响协奏曲”的构思，在肖斯塔科维奇的这首协奏曲和普罗科菲耶夫的大提琴交响协奏曲之前，这种构思被认为主要是德国式的而不是俄罗斯式的。

协奏曲四个乐章差别很大：夜曲是遐想的、飘逸的，谐谑曲是光彩四射的，带有一个粗糙的、具有犹太民间舞曲风味的中间部分。由于协奏曲和«犹太民间诗选»声乐套曲创作时间几乎是同时的，因而肖斯塔科维奇的想象倾向犹太民间舞曲是很可能的。第三乐章帕萨卡里亚舞曲是肖斯塔科维奇喜爱的创作手法之一，它象宝石般华丽辉煌，而最后乐章则是滑稽曲，它的狂放不羁气息连魔鬼也不敢这样。协奏曲并不想获得廉价的音乐效果；它没有难忘的、讨好的旋律，也没有哗众取巧的技巧炫耀。正如第一个演奏者大卫·奥依斯特拉赫承认那样，他必须和作品“生活”在一起一个时期才能深入作品的意境。因而听众必须有点耐心，花费一番脑筋，才能抓住作品的全部含意。

小提琴协奏曲演出后，音乐界出现令人奇怪的沉默。最后，奥依斯特拉赫以笔替代琴弓于1956年7月在«苏联音乐»发表了分析文章。①他写道，缄默也是一种批评，他责怪作曲家协会的领导未能使音乐学家、批评家对新作品发表有价值的评论。第十交响曲引起人们极大的注意，而对协奏曲的缄默确实是奇怪的现象。“领导”未点头表示赞同，于是没有一个音乐学家愿意承担对作品表示赞赏的责任。就在这种情况下，奥依斯特拉赫插了进来。肖斯塔科维奇把这部协奏曲完全委托给他，他接受了作品献给他的题辞，并且成了作品的第一个演奏者。他不是作曲家协会的成员，因而不受任何内部压力的影响。然而，«苏联音乐»刊登了他的文章，这就给他的意见增添了份量。

① «苏联音乐»1956年7月号，第6—7页。

他的评论起到了没有让一部重要作品湮没无闻的直接目的。他不得不说的话大半非常直接了当而且简明扼要。小提琴家们可能会从奥依斯特拉赫表白中得到安慰：要演奏好协奏曲"不是件轻而易举的事"。谈到夜曲时，他提到谱子上速度是中速但应该是柔板。用他的话讲，谐谑曲有点"邪恶的，魔鬼似的，刺激性的"味道。〔290〕奥依斯特拉赫倾向于在谐谑曲中减轻乐队中小提琴声部，而用木管"协奏"，以便鲜明地突出小提琴独奏。谈到华彩乐段时，他建议处理得慢些和稳些，不致不给人以喘息的机会。考虑到华彩乐段的长度和技巧要求，这实在是个好的意见。终曲的标题——滑稽曲——不合奥依斯特拉赫的意；他认为标题没能表达出民族节日，特别是俄罗斯节日的那种色彩明亮的情绪。一言以蔽之，奥依斯特拉赫用"创新"来形容协奏曲，是个非常恰当的词儿。

1955年10月29日列宁格勒首次演出协奏曲后不久，奥依斯特拉赫带着新作品开始他对美国的第一次访问演出。因此，纽约交响乐团的听众比莫斯科听众先听到协奏曲演出——1955年12月29日由米特罗普洛斯在卡内基音乐厅指挥。演出的美满成功是罕见的，实况被录制成唱片。①但没有任何东西能够复制出卡内基音乐厅首次演出现场迸发出来的激动情景——同时发现了一部伟大作品和一位伟大演奏家的那样一种独特的感受。有幸在场的人（我也在其中）将永远怀念那一激动人心的场面。②

在西方看来，肖斯塔科维奇似乎左右着苏联音乐舞台，几乎使别的作曲家都相形见绌。但这种印象会导致错误的结论。确实，第十交响曲把所有具有自由思想的音乐家聚集在一起，但这并未

---

① 哥伦比亚唱片公司ML5077。

② 为了回答听众的热情欢呼，米特罗普洛斯以象征性动作朝着听众举起总谱，似乎让这首新作品也一起接受为演出成功而表示的欢呼。

导致苏联音乐任何方向性的特别变化。莫斯科的音乐活动相当频繁，但大多数演出的新作品并不"新"。作曲家已经争取到更多的创作自由，看来他们还不清楚该怎么运用这些自由。事实证明呼喊要创新比真正做到创新要容易。此外，社会主义现实主义观念已经根深蒂固，没有其他可与之相比的东西来代替它。然而，苏联音乐越是"沾染"上社会主义现实主义，它就愈不被西方世界所接受。

可是，在苏联国内，苏联作曲家大量新作品的出现被看作富有持续的生命力的健康迹象，安份守己的作曲家继续获得物质支持、演出、出版的机会和各种委托。一旦"文化交流"执行起来，作曲家们被派遣出国访问，以代表苏联文化——不过这时，他们才发现莫〔291〕斯科并不是世界本身，作曲家协会的雄辩术在纽约记者招待会上不起作用。但这种起码的觉悟直到1959年才开始到来。

与此同时，莫斯科、列宁格勒首次上演了许多新作品，老作曲家受到欢迎，新作曲家被发现，有些作品的影响并不限于国内。让我们进一步看看在"解冻"的头几年即1953—56年创作的一些新作品。

在歌剧中有沙波林(1953)的历史剧«十二月党人»、卡巴列夫斯基(1954)的«尼基塔·维尔希宁»(根据苏联歌剧脚本)，以及舍巴林(1957)根据莎士比亚同名喜剧写的«驯悍记»。还演出了普罗科菲耶夫的几部遗作——芭蕾舞剧«宝石花»(1954)及列宁格勒演出本的«战争与和平»(1955)。哈恰图良的芭蕾舞剧«斯巴达克»完成于1954年，1956年初次上演。在青年作曲家中，格奥尔基·斯维里多夫以类似大合唱体裁的«纪念谢尔盖·叶塞宁交响诗»(1955)获得了较晚来到的声望。("农民诗人"叶塞宁属于意象派，于1925年自杀；斯大林统治时期，他的作品没有再版，在1954

年还是不被采用的。)作曲家莫依谢伊·瓦因伯格也得到了更多的承认，特别是他的室内乐作品。在非常年轻的作曲家中出现了几个新名字——安德列·埃什帕伊、罗季昂·谢德林和安德列·沃尔康斯基。

沙波林的《十二月党人》是按照伟大的俄罗斯传统写的歌剧。作曲家花费了一生来创作这一独特的作品。1925 年题为《波利娜·格伯尔》的初稿脱稿；1938 年第二稿完成，但作曲家并不满意。当时，杰拉尔德·亚伯拉罕把作品说成是"穆索尔斯基和柴科夫斯基的两种看来不可调和的东西的奇异的但令人满意的综合"。[1] 1947—53 年逐渐定稿。在那些年代里，歌剧脚本经历那样多的变动，所有的草稿装满了大剧院档案室的七个箱子。尽管包括阿列克谢·托尔斯泰在内的好几个著名作家做出努力，脚本还是不够戏剧性，结构也有缺陷，结果歌剧变得不生动，象清唱剧一样。沙波林的音乐充满高贵气质，但还不足以克服上述缺点。他的音乐语言基本上是属于十九世纪的，但人们还不能把总谱看作仅仅是一种摹仿。总谱的每一页都表明这个有头脑、有技巧的音乐家有意识地重创十九世纪二十年代普希金和格林卡时代的音乐语言。这一点在合唱安排和表现俄国民间生活的场面中最为明显，它们具有一种难以确定的俄罗斯特征，而作曲家本人并没有直接引用民间音乐素材。

〔292〕 沙波林于 1966 年去世，终年七十九岁，是苏联音乐中的杰出人物。他外表平静，给人留下一种可与米亚斯科夫斯基相比的完整人格的印象。做为一个教师，他思想坦率；因此，尽管从音乐上来说他和他学生沃尔康斯基的看法截然不同，但他却为沃尔康斯基辩护。

---

① 杰·亚伯拉罕：《八位苏联作曲家》，第 98 页。

另一部由年岁较大的著名作曲家舍巴林写的作品《驯悍记》获得显著成功。这不仅仅是承认其音乐上的成就,更是为在1948年清洗运动中遭受极不公正待遇的作曲家恢复名誉。舍巴林的歌剧具有灵活、幽默、迷人的特征;它有典雅的风格而不是求助于"时代性"的音乐。舍巴林采用通常与俄罗斯气质不相投的喜歌剧形式而获得成功。总谱的音乐技巧非常高超,同时乐队也担负着很重要的作用。

卡巴列夫斯基的歌剧《尼基塔·维尔希宁》虽然采用了有巨大潜力的苏联当代的脚本,但是并不成功。苏联批评家认为终场的戏剧性不强,而且还有其他一些基本缺陷。卡巴列夫斯基曾计划按格林卡和穆索尔斯基的传统,以人民为主人公来创作这部歌剧,但他的音乐才能不能与他的计划相适应。卡巴列夫斯基的才能更适合于较小规模的音乐形式。他对每一事物都有极为聪明的设想,但真正的灵感火花却出现得太少了。

那些年代里最成功的两部芭蕾舞剧是非俄罗斯民族作曲家写的。亚美尼亚人哈恰图良写了《斯巴达克》,阿塞拜疆最著名作曲家卡拉·卡拉耶夫写了《雷电的道路》。这两部舞剧都是描写反叛的。我们可以在《斯巴达克》(卡尔·马克思曾把斯巴达克称为"古代无产阶级的真正代表")一剧中看到亚美尼亚人心目中的古罗马:强烈的节奏、浪漫的情欲、无所顾忌的感伤。它的思想内容——"被奴役的殖民地人民起来与帝国主义的暴政斗争"——由于滥用而被淹没。剧中罗马的"剑舞"和《加雅涅》一剧中亚美尼亚的"马刀舞"异曲同工。哈恰图良有意在创作中避免使音乐程式化。正如他所说:"我遵循我个人的风格,我自己的音乐语言,我是怎样理解和怎样感受的,我就怎样描绘它。"

舞剧《斯巴达克》有一段复杂的历史。由列昂尼德·雅科布松

编舞的1956年列宁格勒演出本是成功的，虽然其中哑剧动作多于芭蕾舞。1957年在莫斯科由著名舞蹈家伊戈尔·莫依塞耶夫编舞的演出，并不使批评家满意，他们反对它的表面效果和突出哑剧。当经过修改的雅科布松版本的《斯巴达克》带往纽约演出时，[293]它受到了激烈批评，因此被匆忙地从演出节目中撤了下来，至少在美国巡回演出中没有再演。1968年《斯巴达克》从脚本，舞蹈到音乐有了彻底的修改，事实上成了一部新作品。新上演的舞剧是由莫斯科大剧院首席舞蹈编导尤里·格里戈罗维奇负责的。《纽约时报》舞蹈评论家克莱夫·巴恩斯称它为苏联舞剧历史上的"转折点"，虽然对这一舞剧他起初是抱有怀疑的。比起舞剧脚本和舞蹈，人们更为关注音乐的改动。哈恰图良不得不把音乐总谱来个"里面翻新"，加上了根据作曲家的钢琴作品重新配器的音乐段落。巴恩斯说它是个"剪刀加浆糊的活——前后调换、删删减减、改头换面、重新安排"。其结果"并不是迄今为止写成的最伟大的舞剧音乐，但至少能用了"。① 然而，我们必须承认，尽管经历了那样多的变化，哈恰图良的音乐风格基本上是保留着的。

另一部以社会叛逆为主题的舞剧是卡拉·卡拉耶夫写的《雷电的道路》，它初次上演于1958年。在此之前，卡拉耶夫曾以舞剧音乐《七美人》(1952)而享有声誉，在该剧中他采用了他的故乡阿塞拜疆的歌曲和舞蹈。《雷电的道路》提出了一个新问题：舞剧脚本是以南非种族矛盾为主题，它是根据南非作家彼得·亚伯拉罕斯所写小说改编而成的。为写总谱做准备，卡拉耶夫研究了南非音乐，正如他自己所说，研究南非音乐比写总谱花时间还多。他不仅用了南非部落民族音乐，还用了北非音乐、非洲城市的音乐，甚至某些美国黑人的节奏和曲调。他对非洲音乐的研究远远不是从种族

① 《纽约时报》1968年7月3日、14日。

音乐学的角度来进行的。他把音乐素材发展为几乎是交响乐化的音乐。卡拉耶夫对强烈节奏和低声部的固定音型特别爱好。他是肖斯塔科维奇的学生；他的音乐"祖先"包括普罗科菲耶夫、哈恰图良、拉威尔，他还多少受到格什文的影响。舞剧音乐总谱是为纪念普罗科菲耶夫并献给他的。写乐队作品时，卡拉耶夫喜欢用一整套打击乐器，从而给音乐增添了色彩和激情。在最后几年中，卡拉耶夫的音乐风格发展得更为老练而又带有实验性，他的创作发展方向是在弥合东方和西方之间的缺口。

1968 年，格奥尔基·斯维里多夫接替生病的肖斯塔科维奇担任俄罗斯共和国作曲家协会的领导时，他的名字出现在新闻报道中。作为一个作曲家，西方国家事实上没有演奏他的作品。他没受到注意是有理由的：斯维里多夫之成名主要是他的大合唱类型的作品，在这些大合唱中歌词和音乐交织得很紧密，以致几乎不可能把它们翻译过来。但即使在苏联、斯维里多夫成名的过程也是很缓慢的。他生于 1915 年，在肖斯塔科维奇指导下于列宁格勒音〔294〕乐学院学习作曲，1941 年才结束正规音乐教育。除了有一些零星的现代派创作尝试外——如同其他许多受肖斯塔科维奇影响的青年作曲家一样——斯维里多夫基本上属于保守派作曲家。1955 年他来到莫斯科，由独唱、合唱、乐队演出的《纪念谢尔盖·叶塞宁交响诗》使他获得全国范围的成功。1959 年根据马雅可夫斯基纪念列宁的诗创作的《热情清唱剧》获得更大的成功。两部作品截然不同，就象两位诗人截然不同一样。叶塞宁的诗感伤、怀旧、充满了俄罗斯人对他们家园的独特的爱好。而马雅科夫斯基的诗则是外在的、明确肯定、富于"革命浪漫主义"色彩。但在任何一部作品中，斯维里多夫都抓住了诗歌的情绪而将它完美地表现出来。他的音乐手法完全是传统的；然而人们甘心忘却音乐语言老一套

的基本缺陷，因为唱词和音乐在舞台与听众之间建立了强烈的感情联系。如果不懂歌词的话，音乐听起来显得过时。斯特拉文斯基的秘书罗伯特·克拉夫特的评价是："四平八稳，不慌不忙（这些都是'令人厌烦'的代用词……）；作品未敢超越原始的三和弦体系一步……"。[1] 克拉夫特于1962年访苏时听过斯维里多夫的音乐。作为一个外国人，他不可能从歌词和音乐的紧密结合，从这两种手段的互相渗透来理解作品，而这正是斯维里多夫的主要成就。

在国外更为人们所注意的另一个作曲家是莫依谢伊·瓦因伯格。他1919年生于华沙，在波兰受的音乐教育。1941年德国侵占波兰时，瓦因伯格逃难到苏联，最后定居在莫斯科。他是在他同行中真正取得音乐成就的为数很少的具有犹太血统的苏联作曲家中的一个：他非常为人所喜爱，得到了很多的任命和演出的机会。与那些强调犹太民族性的老一辈俄国犹太作曲家（包括恩格尔，阿克龙，克列恩，维普里克、格涅辛）相反，年轻的一代不在种族方面限制自己。象列夫·克尼培尔，尤利安·克列恩，鲍里斯·克柳斯纳和瓦因伯格这些作曲家，都具有一种俄罗斯的或国际性的音乐语言。瓦因伯格的作品既非排斥也未突出犹太民族性；他的一些作品含有犹太民间音乐的因素，而其它的一些作品则采用了肖斯塔科维奇和巴托克的音乐语言。

1948年决议发表以后，当赫连尼科夫回顾1948年音乐成就时，瓦因伯格由于"改变了创作方向"——这种改变足以毁灭任何一个人的前途——受到赫连尼科夫似是而非的赞扬。赫连尼科夫说：

---

① 罗伯特·克拉夫特：《斯特拉文斯基的同乡，俄国日记》，《遭遇》（伦敦，1963年6月）第44页。编入斯特拉文斯基和克拉夫特：《对话和日记》（纽约，1963年版）。

瓦因伯格的小交响曲是现实主义创作道路丰硕果实的明证。作为一个作曲家，瓦因伯格深受现代音乐的影响；现代音乐严重地糟蹋了他真正的才华。以犹太民间音乐为源泉，瓦因伯格创作了一部以社会主义土地上犹太民族幸福自由的劳动生活为主题的明亮的、乐观的作品。在这个作品中，瓦因伯格表现出丰富的创作想像力，并能把它独特地、自如地发挥出来。"① 〔295〕

瓦因伯格最好作品之一是第二小交响曲。这首作品创作于1958年，是为鲁多夫·巴尔沙依和莫斯科室内乐交响乐队而写的。此外，他还写了八部交响曲，十一部弦乐四重奏，大约二十首不同乐器的奏鸣曲，几首协奏曲，各种包括钢琴在内的室内乐，其中有一部动人的钢琴五重奏。由于他的作品很少在西方国家演奏，他的风格是否强烈和独特到足以为国外听众所接受，还有待考验。

安德列·埃什帕伊是一个具有特殊魅力的作曲家。1925年他生于马里苏维埃自治共和国（1936年获得"自治"）。这个小小的共和国有六十万人口，一半是马里族（芬兰民族的一个支系），另一半是带有鞑靼混血的俄罗斯族。安德列的父亲是个作曲家。安德列十岁时随家庭来到莫斯科，他全部音乐教育都是在那里接受的。人们期待安德列成为一个忠实地继承发扬民族传统的"马里"作曲家。安德列采用了一些民间音乐的素材，使自己的作品具有吸引人的"异国情调"，并按拉威尔手法处理和声和织体，使"异国情调"更加突出。安德列题为"纪念拉威尔"的钢琴协奏曲（1954）颇为精炼雅致，它有一个以民歌似的主题为基础的特别优美的慢板乐章。人们对他在1957年莫斯科举行的第六届国际青年联欢节上获得一等奖的小提琴协奏曲（1956）评价很高。可以看出，他

① 《苏联音乐》1949年1月号，第28页。

的作品与他的老师哈恰图良有着相似之处，虽然埃什帕伊处理民间音乐和舞蹈节奏更为精致。六十年代里，作曲家埃什帕伊的声名大为增长。

最年轻的作曲家中，沙波林的两个学生罗季昂·谢德林和安德列·沃尔康斯基特别值得注意。

谢德林 1932 年生于莫斯科，1955 年在莫斯科音乐学院毕业。1954 年当他自己演奏他的钢琴协奏曲时，他名义上还是个学生。那一年，他代表苏联前往布拉格参加第五届世界民主青年联欢节。

谢德林所写“驼背的马”，在它作为舞剧音乐于 1960 年上演以前，1955 年就以交响组曲形式为听众所知。总谱中采用了法国进口的电子乐器“克拉维奥林”（“Clavioline”）。但基本上，音乐是过时的；正如英国评论家阿图尔·雅各布斯正确指出的那样：“如果这部舞剧和斯特拉文斯基的《火鸟》一道创作于 1910 年，那么从基本音乐语言来说就是现代的”。[①] 谢德林的才能迅速发展；他很快就成为音乐界的宠儿、“官方”的现代派作曲家，一个尽管有时作一些现代派创作的尝试，仍不失为“可靠的”现实主义作曲家。

谢德林的风格标志之一是采用城市民间小调“对口唱”——富有民间特色的韵律，粗犷的曲调，谢德林把这些特点运用到他的许多总谱之中。他的音乐充满青年人漫不经心的情绪、大胆的乐队效果（很明显，它渊源于斯特拉文斯基的早期作品）以及令人愉快的幽默感。谢德林是一种新型的苏联作曲家——他无所畏惧、坦白直率，不夸大自恃；而这种夸大自恃使得年岁较大的作曲家所掌握的社会主义现实主义变得如此索然无味。

与谢德林的被官方赞许的现代主义相反，他的同学沃尔康斯基却成了音乐界“不听话的孩子”。他那公开的先锋派表现触怒了

〔296〕

① 《音乐与神话》，载《新政治家》1960 年 5 月 21 日。

年长的作曲家。沃尔康斯基是皇族的后代，1933年生于日内瓦，是在“流放”中出世的。安德列·沃尔康斯基从传奇式的人物季努·李帕蒂学钢琴，跟纳迪亚·布兰杰学作曲。沃尔康斯基一家1947年重返莫斯科定居下来时，年轻的沃尔康斯基的音乐修养已有很大提高。1950—54年，他在莫斯科音乐学院随沙波林学作曲，后因违反某些无关紧要的学校制度而被开除。有个苏联作家曾批评音乐学院院方这种做法，说他们不去努力帮助青年艺术家，而找借口把一个“麻烦”学生赶走。1956年沃尔康斯基开始以古钢琴家作为第二职业，并被认为是文艺复兴和巴洛克音乐的专家。

由于沃尔康斯基所受的西方的教养，他对现代音乐的掌握比起任何一个他的苏联作曲家同行都要渊博得多。他认为斯特拉文斯基的新古典音乐语言是自我表现的完全正常的方式，而“新古典主义”，在以后的十年中，实际上仍然是苏联音乐家所不能接受的东西。肖斯塔科维奇确实偶尔采用过一种“新巴赫派”的音乐语言，但沃尔康斯基的创作方向并不倾向于肖斯塔科维奇，他公开地倒向斯特拉文斯基。因此，人们抱着审慎和猜疑态度对待沃尔康斯基的协奏曲（作于1953年；翌年演出）；音乐中采用了线条对位，有时有多调性以及类似的超越常规的手法。

沃尔康斯基的下一部重要作品是钢琴五重奏，它在《苏联音乐》杂志上引起了争论。[①] 事态证明可能将有一场公开论战，人们〔297〕可从不同角度评论一部有争议的作品。两年后的1956年，五重奏以作品编号第五号印刷出版（题有给他以前的老师沙波林的献辞）。作品洋溢着作曲家的才华，但不够成熟，风格也不统一。第一

① 《苏联音乐》1956年5月号，第50—51页（库哈尔斯基）及1956年6月号，第20—24页（萨比尼娜）。

乐章具有传统的俄罗斯特征；第二乐章——滑稽曲——主要是斯特拉文斯基式的类似电动机发动音响的不断反复。最后两乐章是帕萨卡里亚舞曲和赋格，有着理智的和富于设想的趋势。沃尔康斯基在写五重奏的时候，依然相信在社会主义现实主义概念下，可以容纳各种各样的音乐。①

沃尔康斯基愈是扩大音乐实验范围，他愈成为批判的靶子。通常的做法是，批评他的同时总是承认他是有才能的，但却不幸被“引入歧途”。1958 年，“自由化”正在扩大时，卡巴列夫斯基写道：

“例如，我高度评价沃尔康斯基卓绝的才华，它明显地表现在第二弦乐四重奏，尤其是在第一乐章中。但人们却不能不感到沃尔康斯基是陷入探索‘不寻常’的表现方法之中了，他有时做得过了头，音乐中就出现了混乱，复杂性……退化为纯粹的音响堆砌。举例来说，第二弦乐四重奏第二乐章……把作品写得混乱，写得没有章法，写得不合逻辑，并不是‘创新’，也并不是那么困难。这并不需要特别的技巧。确实，做勋贝格或兴得米特的门徒要比成为肖邦或穆索尔斯基的学生容易得多……”②

这最后一句话，说得那样绝对而又土气，使得丢脸的不是沃尔康斯基，而是卡巴列夫斯基自己。然而也另有一些坦率的人，其中有沃尔康斯基先前的老师沙波林。1959 年，亚历山大·沃思报导了和沙波林——“俄罗斯音乐的伟大老人之一”——的一次谈话：

“沃尔康斯基”沙波林说，“是个聪明非凡而有独创性的作曲家……他的音乐是复调的，精雕细刻的，古典的和有点半音阶的。然而我猜想，对一些爱

① 见（原书）第 285 页。

② 《苏联音乐》1958 年 12 月号，第 11 页。

好正统口味的人来说，沃尔康斯基有点过份‘独创’”。①

自那以后，沃尔康斯基成为苏联先锋派作曲家非正式的领袖，这一群人虽少但很有决心。关于这一点，以后将另文叙述。

---

① 沃思：«赫鲁晓夫统治下的俄国»（纽约，1962年版）第266页（英国出版题为«赫鲁晓夫阶段»）。

〔298〕

十二、文化的蜜月时期

1956年2月14—25日莫斯科举行的第二十次党代会是苏联政策的转折点。自从第十九次党代会——当时仍为患病的斯大林所控制——马林科夫成为最高地位的一个最有力的竞争者以来，大约四年光阴过去了。1953年3月斯大林死后，权力机构处于动荡之中——贝利亚被处决、赫鲁晓夫逐渐上升，马林科夫充任部长会议主席并于1955年2月为布尔加宁所代替——这些重大事件显示着在各级党和政府中进行着尖锐的权力斗争。

第二十次党代表大会最富有戏剧性的事件是蓄意粉碎有关斯大林的神话。结束"个人迷信"的决定想必是主席团集体的决议，但最后一击留给赫鲁晓夫来完成。从2月24日午夜开始的长达7小时报告中，赫鲁晓夫揭露了斯大林的统治。本来的目的很明显是要平衡对斯大林的褒和贬，但最后对斯大林的谴责淹没了一切。赫鲁晓夫讲话全文未在苏联，而在西方国家发表。[1]

到1956年春，苏联各级党组织已经了解到赫鲁晓夫报告的主要内容。同年6月30日，党中央委员会发表长篇声明评论"个人迷信"的罪恶。沃思说这个声明"性质上是个调和'斯大林分子'与'反斯大林分子'的东西"：它警告说不能把消除"个人迷信"解释为苏联社会或苏联目标的根本变化。[2]

① 伯特伦·D·沃尔夫：《赫鲁晓夫和斯大林的幽灵》(纽约，1957年版)第88—252页。

② 沃思：《赫鲁晓夫统治下的俄国》第37页。

尽管如此，这一事件对艺术的影响是强烈而又直接的。苏联文学首先对非斯大林化采取了行动，一系列揭露性文章、控诉性诗歌和散文出现了。一些新的作家的名字引起人们的注意，其中有丹尼尔·格拉宁、叶甫根尼·叶甫图申科和弗拉基米尔·杜金采夫。杜金采夫的小说《不仅为了面包》——1956年发表在《新世界》杂志上，1957年成书出版——成为那个重大时期的标誌。《不仅为了面包》不是一部伟大的小说，即使爱伦堡的《解冻》也称不上“伟大”。然而这些书反映了客观情绪，满足了时代的需要，因而具有重要性。到处都在看杜金采夫的小说；它在大学生和知识分子中引起了思想上相当大的不稳定。学生受到了纪律整顿，小说作者受到公开批判，最终遭到摒弃。而知识分子阶层中类似的反叛使得被波兰的骚乱和匈牙利的起义搞得焦头烂额的苏联领导感到为难。任何国内的不满是不能容忍的，持有异议的人遭到坚决压制。然而，杜金采夫并未为批判所吓倒（批判中还包括赫鲁晓夫个人对他的谴责）；他为自己辩护，并证明了在新政权下，这种类似公开论战的做法是允许的。 〔299〕

在音乐界早应进行重大调整。曾计划在1956年5月召开第二届全苏作曲家代表大会。不经任何解释，大会延期到1957年4月才召开。很明显，处于二十大余波未尽的时候，需要更多的时间来探测新政治领导的脾气，了解思想倾向，制订新的艺术路线。这类事不能留给公开辩论去解决；它们必须通过党的意识形态理论家和艺术界领导人物在高级会议上的争论来解决。

整个1956年，《苏联音乐》杂志在“大会之前的讨论”的总标题下刊载了一系列文章。这都是由“保守派”和“自由派”写的阐述分歧观点、表明自己立场的文章，似乎在试探党的官员们的反应。作曲家和批评家对音乐政策的前景究竟怎样，感到十分不明确。

1957年3月28日第二次全苏作曲家代表大会一开始，问题就清楚了。9年前，1848年时，日丹诺夫通过新选出的协会书记赫连尼科夫控制了第一次代表大会。而1957年大会，政治上是由党的高级官员德米特里·谢皮洛夫领导，他得到无所不在的人物赫连尼科夫的协助。谢皮洛夫为担任“文化”领域的领导工作做了充分准备：他是科学院通讯院士，1952年—1956年间任《真理报》编辑。他提升为外交部长，但任职时间很短：1956年接替莫洛托夫，而1957年2月为葛罗米柯所替换。

〔300〕不管怎样，党中央书记谢皮洛夫出席大会使大会增添了受到官方重视的色彩。谢皮洛夫的地位与1948年的日丹诺夫一样。但与文化大清洗“策划者”日丹诺夫相比，人们不那么尊敬也不那么畏惧谢皮洛夫。他参加代表大会不是专门制订政策，而是传达党中央委员会做出的决定。

大会上，赫连尼科夫致开幕词。比起1948年间对国内和国外一切“现代派”分子发动攻击的战斗性演说来，1957年的讲话是温和的。他的任务是从斯大林主义灾难中拯救社会主义现实主义。这样做的结果，赫连尼科夫打消了艺术思想自由化的一切希望。他在索然无味地回顾苏联音乐历史时说道：

“我特别详细地叙述了三十年代的历史，因为正是在这个历史时期，社会主义现实主义的概念成熟了……而某些外国批评家最近以来把这个时期歪曲为苏联艺术衰落的开始。这些‘理论家’不加思索地把1934年以来我们艺术发展和个人迷信的缺点、错误自动地联系起来，认为社会主义现实主义仅仅是个人迷信的产物，他们企图把我们创作活动的缺点、错误当成苏联艺术的真正历史；他们力图往社会主义现实主义创作方法和党性原则上抹黑；在‘创作自由’口号的掩盖下，他们妄图使苏联艺术家反对共产党和党对艺术的领导。

"这种观点，无论是公开反动宣传的一部分或是某些人民民主国家艺术界思想不稳定的知识分子集团中出现混乱的结果，当然都不可能使我们改变苏维埃美学基本原则问题上的立场。"①

所谓"思想不稳定的集团"，赫连尼科夫想必是指的波兰人，因为他们是"人民民主国家"中最先把艺术从过时的教条中解放出来的人。赫连尼科夫似乎暗示说，艺术界的不安宁都是"外国"批评家造成的，他还假作镇静地说在国内不存在反对现状的势力。他甚至走得更远。他说："对形式主义种种表现的直接持久的批判和1948年决议所确定的发展音乐的全面、积极的纲领，对于我们音乐进一步成长产生了有益的影响。"

这段话揭示了关于"成长"的奇怪概念。正如我们所见，1948年决议鼓励的是"千篇一律"而不是成长发展，它阻碍了任何创新的尝试。赫连尼科夫不得不承认"评价作品有时犯严重错误"，如对〔201〕茹科夫斯基的歌剧《全心全意》的批判，说它是个无冲突论的"极坏的"例子。在这方面，赫连尼科夫提供了一些有趣的统计数字：1948年以来创作了大约120部歌剧，演出的或准备演出的有一半以上。② 尽管这个数字不小，但在几个剧院演出的只有六部歌剧，即卡巴列夫斯基的《塔拉斯一家》、梅伊图斯的《青年近卫军》、沙波林的《十二月党人》、普罗科菲耶夫的《战争与和平》、丹凯维奇的《波格丹·赫美尔尼茨基》和克列伊特纳的《塔尼亚》。这真是个令人失望的数字。另外，严格说来，《战争与和平》和《十二月党人》都不是1948年以后的作品，这样看来就更使人失望。由于某种原因，赫连尼科夫没把《全心全意》包括在内；该剧被官方谴责之前曾在

① 《苏联音乐》1957年5月号，第24—51页。英译文载《苏联最新报刊摘要》第9卷14期第11—13页。

② 可与261页沙波林的统计进行比较。

几个剧院演出过。

只是在讲话接近结束时赫连尼科夫才暗示了一下将出现较为宽广的前景；1953年以来这类话已经重复说过了多少遍，但始终未带来任何新的景象。

赫连尼科夫尽管态度僵硬，仍再次当选为作曲家协会的领导。人们对协会权力机构提出了不少批评——无可救药的官僚主义、文牍主义、宗派主义、对会员的过份约束，但实际情况并未改变。事情很快就表明，1948年日丹诺夫宣布的原则是不可摧毁的；只不过实行原则的方法可以不那么生硬。

1957年4月3日谢皮洛夫做了题为“为人民的福利与幸福而创作”的报告；这是大会的主要发言。① 他的讲话很灵活：他抚慰了保守分子，同时给自由派带来希望。谢皮洛夫也宣称要坚持社会主义现实主义。但他的社会主义现实主义公式不排除对这个概念进行艺术上的扩大：“在艺术作品创作中算术规则或药剂师的配方是不适用的……艺术创作主要由艺术家的思想水平和才能来决定……在音乐领域中社会主义现实主义创作方法是最进步的……”

在追述列宁对艺术和艺术家的灵活态度时，谢皮洛夫说道：“……列宁主义的领导作风要求坚定的原则性，必要的灵活性，对待忠诚无私地完成自己爱国主义职责的文艺工作者的耐心关怀，以及必要的敏感性；这种领导作风能防止强迫命令和繁琐管教。”

〔302〕 同时，谢皮洛夫还阐明了，为了“给艺术繁荣提供不断改善的物质条件”，对艺术进行指导，仍然是党和政府的责任。下面是关键性的话：“党和国家在列宁主义思想原则基础上对艺术的领导，

---

① 《苏联音乐》1957年5月号第6—23页。英译文载《苏联最新报刊摘要》第9卷13期第15页以下。

是为了艺术在符合其伟大目标——为人民服务的前提下得到发展的一个极其重要的因素，一个非常重要的先决条件。”

谢皮洛夫清楚地表明，不论人们期待什么音乐，“苏联音乐不能屈从拙劣的原始主义，也不能倒向唯美的形式主义……我们主张简练，主张音乐要接近人民并为人民所接受，要有丰富的思想感情，充满我们时代的崇高理想，它能鼓舞人心，它具有旋律和艺术完整性所带来的美。”

这些指导思想与1948年日丹诺夫提出的相似；事实上谢皮洛夫报告中的许多话肯定了1946—48年有关文化艺术决议的合法性。但在一段关键性讲话中，谢皮洛夫许愿要对过去粗暴武断的评价重新考虑：

“如果坚持认为它的（党的）每一个决议中的每一个情况都是固定不变的，那是错误的。苏联音乐发展证明，尽管在作曲家的作品中存在着严重缺陷，但没有必要把个别作曲家看成是代表反人民的倾向。苏联音乐界的一些杰出大师的作品中也有思想意识或创作性质方面的缺点错误，但不应该因此抹杀他们对苏联音乐文化发展所做出的不容置疑的重要贡献”。

毫无疑问，作曲家协会中的自由派分子对谢皮洛夫的讲话，对今后将有较多的灵活性的许诺感到欢欣鼓舞。同时也有人不喜欢任何自由化的想法，害怕现代派影响回潮。

但是，持对立观点的两派的存在这一事实本身，就是朝着更自由的表现前进的迹象。参加辩论的人们之中，表现突出的是肖斯塔科维奇，他饱尝过不公正待遇的苦头。肖斯塔科维奇不祈求特别的让步，只要求自由辩论的机会。他说：

“如果在作曲家之间开展广泛而充分的创作讨论，我们就能够克服最近

阶段的许多缺点。遗憾的是，这还有待于将来。开展讨论的一个最大障碍是'个人迷信'遗留下来的残余……令人不能接受的争论方法……，使争论一方〔303〕丧失名誉、受到诋毁。一旦从思想意识上把一方置于受辱的地位，争论就随之结束。然而，讨论是在严格遵循苏维埃思想原则，努力向着同一目标前进的人们之间展开的，只不过对达到目标所采取道路有着不同的解释罢了，这一点是十分清楚的"。①

说到这里，肖斯塔科维奇的话被掌声打断。他继续说道：

"为什么要采取恶意中伤的手段，为什么要阻碍我们如此需要的创作讨论……不幸的是，作曲家协会书记处压制讨论的事干得太多，而开展讨论的事做得太少"。

肖斯塔科维奇还替《苏联音乐》杂志只因为努力发起创作讨论而经常遭受攻击这一点进行辩护。在这之前，肖斯塔科维奇说了些关于评论家的话："近年来，音乐批评……充满了学阀作风和机会主义。然而，我不倾向于让评论家承担全部责任……因为他们经常不能有自己的见解。"这里，肖斯塔科维奇说到了要害：所谓的"评论家"并不始终有表达自己意见的自由，而是被委派来表达官方观点的。

"批评与创作"是第二次作曲家大会上另一个主要发言的题目。发言人是格奥尔基·胡博夫。② 他给批评下的定义是"音乐领域中的科学"，他的讲话倾向于自由派。胡博夫尖锐地抨击"教条主义"，坚决反对简单化地解释"民间性"，反对粗俗理解"可接受

① 《苏联音乐》1957年7月号，第63—66页。英译文载《苏联最新报刊摘要》第9卷16期第11—12页。

② 《苏联音乐》1957年6月号，第29—56页。

性”。他主张采用经常被人误认为噪音的不协和音。他说柴科夫斯基称不协和音为“音乐中最伟大的力量……然而使用不协和音需要技巧、想像力和艺术”。胡博夫引用列宁所说的“没有什么比自负的乐观主义更为庸俗”来告诫人们不要不分清红皂白地强调“乐观主义”(苏联艺术喜爱的概念)。需要的是想象，而不是千篇一律；这方面，另一条常用的列宁语录是“幻想是具有最大价值的品质”。

讲话中，胡博夫对苏联音乐批评中滥用“现代派”这一名词表示异议。他摘引《苏联大百科全书》中关于现代派的定义为例。《全书》叙述如下：

“现代派(来自法文‘新的’，‘当代的’)是帝国主义时代资产阶级文学艺术中形形色色的颓废流派(印象派，表现派，结构派)的总概念。歪曲现实，拒[304]绝反映典型，坚持反动倾向、反人民性、世界主义是现代派的特征(见‘颓废’，‘形式主义’等词)”。①

胡博夫说道，经过这样一番“机械整平”，象德彪西、拉威尔、马勒、施特劳斯、斯特拉文斯基、兴德米特、贝尔格和奥涅格这些作曲家全都被纳入“反动的”现代派代表人物的范畴。胡博夫承认“形式主义、世界主义”的现代派渊源于二十世纪初，甚至更早一些，但同时他指出第一次世界大战后现代派才逐渐发展而自成一家。

当胡博夫试图与不可妥协的东西进行妥协时，他借助于玩弄词藻。他驳斥个人迷信但却赞扬事实上是“迷信”的可耻表现的

① 必须指出《苏联大百科全书》(第二版，1952年)中大部分音乐词汇的定义是教条主义的，也是曲解的，经常是十足愚蠢的。条目由经过精心挑选、坚持党的路线的音乐学家编写，反映了斯大林分子和日丹诺夫分子的美学观点。新版《全书》已于1970年发行。

1948 年决议。他说，尽管"迷信"造成危害，苏联音乐依然得到发展繁荣。接着他指出了那些无视"个人迷信"写出的作品——肖斯塔科维奇的第十交响曲和小提琴协奏曲，普罗科菲耶夫的《战争与和平》，哈恰图良的第二交响曲和大提琴协奏曲。说到社会主义现实主义时，胡博夫热烈地肯定它的正确性——"象生命一样广阔"。但他的社会主义现实主义概念有别于斯大林主义。他认为"社会主义现实主义的理论基础是列宁有关无产阶级文化的著作"。在大段摘引列宁著作后，胡博夫作出结论说：

"社会主义现实主义艺术是我们克服种种困难而成功地创建的无产阶级社会主义文化的一个有机的，不可缺少的部分……社会主义现实主义是具体而明确的概念，它的成长是具有历史性的……"

就这样，胡博夫参加了谢皮洛夫和赫连尼科夫的行列，宣告继续发展从斯大林主义烙印解放出来而又重新扎根于列宁主义的社会主义现实主义。返回列宁主义原则，成为今后十年音乐发展的"固定调子"。①

胡博夫发言中指责许多音乐历史著作是"记流水帐"(他造的词)：应该更多的评论苏联当代音乐，尽管这是个难题，"我应该说对音乐评论家说来还得担风险"。作曲家协会音乐评论委员会主席竟然做了这样的招认，那是很值得人们深思的！

〔305〕 1957 年 4 月 5 日全苏作曲家代表大会闭幕，通过了体现赫连尼科夫、谢皮洛夫和胡博夫许多论点的决议。决议指出第一次代表大会到第二次代表大会之间的年代(即 1948—1957 年)是"苏联

---

① cantus firmus，旋律保持不变，通过增加或变换对位声部来发展的一种手法。——译注

音乐取得新的重要成就”的时期。代表们承认作曲家协会已成为真正的全国性组织。某些缺点，特别是书记处的工作、《苏联音乐》杂志工作方面的缺点应该消除。决议中有一段重要的话：

“作曲家协会的全部工作必须有助于作曲家完成创作任务，有利于加强作曲家社会主义现实主义基础上的紧密团结。而且，不应该对创作探索的自由加以任何限制和约束。必须记住，要同时与形式方面的美学表现和庸俗自然主义、令人沉闷的单一化以及陈词滥调等进行斗争……社会主义现实主义方法拥有解决苏联所有艺术共同的创作任务的无穷无尽的途径。……”①

作曲家们有充份理由对第二次代表大会的结果感到满意。与1948年惩罚性大会相反，这是一次建设性的会议。保守派或自由派都不能宣称自己的胜利，但僵硬做法遭到拒绝这一事实本身表明了自由化倾向。而最后，谢皮洛夫在讲话中提到要纠正过去的不公正做法，这给人们带来了希望。

谢皮洛夫1957年4月在作曲家大会上的露面事实上成为他政治上的绝笔诗。几个月后的6月29日，因他参加了包括莫洛托夫、马林科夫、卡岗诺维奇在内的反赫鲁晓夫宗派集团（通常称为“反党集团”）而被赶出党的中央委员会。理由之一是“教条式地坚持过时的方法”。谢皮洛夫被调到吉尔吉斯的伏龙芝担任某个科研机关领导。

谢皮洛夫的撤职引起了直接反应：坚持“强硬路线”的人们要把争取更大灵活性的倾向扭转过来。在他下台后几周的1957年7月，由于他曾经不顾上下文内容摘引列宁语录而遭受无情攻击。

---

① 《苏联音乐》1957年5月号。

《共产党人》题为《坚持文学艺术问题中列宁主义的原则》的社论断言谢皮洛夫“……对于在艺术界部分知识分子中散布不稳定思想倾向，要承担很大一部分责任……他背离了第二十次代表大会(1956)制定的文学艺术的方针路线，而采取与列宁主义原则不一致的自由主义立场”。①

〔306〕 社论否认列宁是“自由主义的”，并继续写道：“有些批评家和文学家开始把列宁描述成一种信仰非对抗主义的人，一个对文学艺术错误倾向采取自由主义态度的人，一个对艺术机构工作及一般艺术知识分子采取‘不干涉’态度的代表人物……”这样的事情列宁从未想过：虽然列宁忠告要慎重、要“留有余地”，但他主张党要控制文学；“……然而事实表明列宁并不提倡任何艺术思想和一切艺术想象都应有宽广的活动范畴。”②

几乎是同时，主要文化刊物《苏维埃文化报》登载了以“强硬路线”观点出名的一位不重要的苏联音乐学家帕维尔·阿波斯托罗夫攻击谢皮洛夫的文章。在《为了苏联音乐中现实主义的纯洁性而斗争》一文中，阿波斯托罗夫反对“修正主义”倾向，并担心现实主义可能受到“现代派”的“稀释”。他警告说：“有人将党的机动灵活地指导艺术工作的正确要求当成是反对坚持现实主义的‘妖魔’，当成是压制对现代派倾向哪怕是最轻微批评的武器……”③

情况看来变化得真快啊！突然间“强硬路线分子”感到自己受

---

① 《共产党人》1957年7月第10期。英译文载《苏联最新报刊摘要》第9卷33期第3—6页。

② 事实上可以多方面解释列宁的话：他既说过“死板”的话，也说过“灵活”的话，双方都可找到足够的语录来支持自己。但实质上，重新回到“列宁主义”路线并不是象西方的思想理论家所希望那样回到“自由主义”，而仅仅是走向与斯大林非人道的教条主义不同的较为有人性的创作道路。

③ 《共产党人》1957年7月16日。英译文载《苏联最新报刊摘要》第9卷30期第8—9页。

到了迫害。说到现代派，阿波斯托罗夫制造了新的色彩浓厚的形容词：他形容当代资产阶级音乐是"颓废时期化了浓的阑尾"。"早期现代派音乐"（如德彪西、拉威尔、马勒、施特劳斯以及斯特拉文斯基的某些早期作品）可以部分地接受；二十年代中期以后的晚期现代派音乐则完全不能接受。

阿波斯托罗夫与各种自由主义思想的音乐学家展开论战。我们必须看到阿波斯托罗夫不仅仅是替自己讲话，而是为一个坚强的反修正主义派别申辩，这个派别不只限于音乐家。他的文章登载在《苏维埃文化报》——以知识界的一个阶层为其对象的刊物——这一事实保证阿波斯托罗夫的论点为更多读者所接受。

毫无疑问，在作曲家和音乐批评家当中产生了许许多多思想反复。日丹诺夫时代的痛苦感受终于逐渐减消了，音乐学家开始对过去十年流行的某些准则、概念，对作品评价的正确性提出疑问。长期来为云雾所遮掩的作曲家又重新被发现。这种重新确〔307〕定方向的现象在论文和一般文章中表现得最为明显，因为书藉的出版跟不上迅速变化的情况。一般说，一本书出版时往往已是过时之物了。一部重要著作《苏维埃俄罗斯音乐史》就是这样。它是一部由科学院组织集体编写的著作；1956 年出版了关于 1917—1934 年历史的第一卷，反映了日丹诺夫时期所有偏见和教条。它受到严厉的批判。凯尔迪什的《俄罗斯音乐史》三、四卷（1954 年出版）有着同样的遭遇；在本书中，作者关于二十世纪现代派音乐的陈述不再符合 1957 年的思想概念。涅斯齐耶夫堂皇的专论《普罗科菲耶夫》亦是如此；论文是 1957 年出版，但据说是 1955 年写成。该书恶意地贬损作曲家国外年代的经历，错误论断他音乐风格中的"现代主义"因素。在那以后，凯尔迪什、涅斯齐耶夫及其他作者都修正了他们的看法。这种修正仅仅突出说明个人意见的

“伸缩性”，个人见解必须符合官方对任何问题所确定的政策。在这种限制束缚的环境中，苏联音乐学家曾经写出了多少部优秀著作是一件值得我们注意的事。因为主观见解常常是不可能的（如胡博夫讲话所说，有时是“危险”的）。发表文献史料性著作以及在俄罗斯音乐历史范围内对原始材料进行不辞劳苦的探查就是苏联最好的研究工作。如此“记流水帐”——胡博夫曾轻蔑地用过这词——可以说是苏联音乐学家最有价值的贡献。

不管怎样，谢皮洛夫的事业只是苏联艺术发展史中一个次要的插曲。甚至在1957年6月他撤职以前，尼基塔·赫鲁晓夫已经担负起由他自己来对付知识分子的责任。他的态度是热情和现实的。他能表现得理智，也能表现得粗鲁。1957年5月，他在一次花园宴会上对作为他的客人的莫斯科作家讲话时，交替采用诱哄和威胁手法。他明确表示党将无疑地保持坚定和警惕。当他说到可能用强制手段对付顽抗的作家时，当场出现了惊人的寂静。

1957年春夏两季，赫鲁晓夫在不同场合有关文学艺术的讲话于1957年8月汇编出版，题为《文学艺术要同人民生活保持密切联系》。[①] 尽管他的言论时常杂乱无章而又唠唠叨叨，他的讲话提供了1964年10月他倒台前官方的文化方针路线，因此值得密切注意。下面的话摘自出版的言论集，由于赫鲁晓夫即兴发言不是常常适宜付印的，他的讲话不断被订正。

赫鲁晓夫认为列宁的观点是相当强硬的：“列宁对那些不忠于文学艺术问题原则，那些犯了思想错误滑向自由主义观点的人采

① 英译文载《苏联最新报刊摘要》1957年10月9日，第9卷35期第3—10页。原文载《共产党人》1957年8月第12期11—29页；《新世界》1957年9月号；《真理报》1957年8月28日。

取不妥协的态度。”

赫鲁晓夫在承认“斯大林晚年”有错误时，指出这些错误正不〔308〕断地得到纠正。“然而，党坚决反对那种力图利用过去的错误来反抗党和国家对文学艺术领导的人。”

赫鲁晓夫并未做出“自由派”的姿态。他怀疑所有“对党的领导采取所谓‘创造性态度’的没完没了的议论”，并称这种议论是站在“虚伪的立场”上的。他继续说道：

“某些有自由主义思想倾向的人可能指责我发出斗争的号召。是的，我们从不否认我们一直在，现在也在极力开展一场原则性的思想斗争。目前世界上社会主义文化与资产阶级文化之间存在着尖锐斗争，同时在这场斗争中不允许有中间派。文学艺术是在反对同我们格格不入的资产阶级文化影响的思想斗争中，在反对陈旧的概念和观点的斗争中，在为巩固我们共产主义思想意识形态斗争中发展起来的”。

赫鲁晓夫表示理解“特别是在作家中”对直接批判斯大林所产生的感情上的反应。有些人似乎认为“他们过去所创作的作品几乎都错了”。（人们将回忆起这种“感情反应”曾逼使法捷耶夫1956年自杀。）事实上，赫鲁晓夫对斯大林的“积极作用”说了好话，尽管在决定获得斯大林奖金人选上有错误，他依然反对否定斯大林奖金。

在颂扬了知识分子已经“证明他们在政治上已经成熟、坚定、并忠于马列主义思想”之后，赫鲁晓夫指出了毫无新鲜内容的今后的道路：

“我们的人民需要反映宏伟劳动景象并为他们所能理解的文学、美术和音乐作品。社会主义现实主义创作方法为创造这样的作品保证了无限的机

会。党毫不留情地与渗透到文学艺术领域中来的资产阶级思想影响展开斗争;党反击对社会主义文化的恶意攻击。”

〔309〕 他说，这些“攻击”不仅来自西方，而且来自苏联艺术界的内部:“某些有创造力的工作人员企图把文学艺术推到一条错误的道路上去……主要发展路线应该是文学艺术和人民生活永远紧密相联,应该如实地描写我们社会主义现实的繁荣和多样性。”

赫鲁晓夫反对那些只强调消极因素的对现实不满的批评者们，同样也反对那些“粉饰”现实的人们（他称他们为“油漆匠”)。但他对前者更为严厉,他认为杜金采夫及其他一些人有一种“恶意的癖好”，对缺点喋喋不休。“我们反对而且将继续反对那种片面地、不忠实地、失真地曲解我们文学艺术方面的现实情况。”对赫鲁晓夫来说,党和人民是不可分割的;不积极执行党的政策是不能为人民服务的。

赫鲁晓夫关于苏联文化艺术所担负的任务的意见只是重复空洞的词句。强调的是统一性而不是创造性。他的文化政策经常被认为是没有什么摇摆不定的;在他统治时期文化政策一直保持不变，并于 1962 年末和 1963 年初粗暴地加以重申。由于一些大胆的作家、艺术家、作曲家想试探社会主义现实主义的所谓“无限的机会”的极限而经常造成一些周折。这往往只是引起热心的官员们定期的训诫。犯规严重的,则由赫鲁晓夫本人出面批评。

从“官方”的观点来看,音乐在各种艺术中算是麻烦最少的,因为它在意识形态方面比较不敏感。一份充满嘈杂声的总谱只要不予演出就听不见，而观众甚至都不知道它的存在。可以信任赫连尼科夫和音乐当局是能够把“不协和音”封闭在作曲家协会之内的。此外,重要的作曲家如肖斯塔科维奇、卡巴列夫斯基和哈恰图

良因年龄增长——都已年过五十——而更趋保守；事实上，他们是一致反对像十二音体系等音乐上的任何实验的。这种态度，使赫连尼科夫所处的监督地位简单得多。

尽管如此，赫鲁晓夫时期——特别是早期——还是带来了一些松动，对若干斯大林的戒律作了重新考虑。不再贬低西方文化，并从1958年开始，与西方重建了文化交流的联系。逐渐地，在日丹诺夫时代受到反对的某些二十年代和三十年代的苏联或外国的作家和作曲家的名字重新出现于出版物或演出之中了。

赫鲁晓夫懂得如何讨好知识分子。1958年2月8日在克里姆林宫举行了一次重要的“向苏维埃人民的知识分子致敬”的招待会。因为对每个代表队的祝贺是分别进行的，赫鲁晓夫曾多次举杯致意。有一次他说：“我们对作家、演员、电影工作者、音乐家、美术家抱什么希望呢？要更大胆地探索。多注意生活和人民！更加坚持不懈地为我们的时代工作！”①

〔310〕

高级官员们一起充当宴会主持人。在赫鲁晓夫向科学家和作家致敬后，布尔加宁为电影界，米高扬为戏剧界祝酒。每一次祝酒后都立刻得到被祝贺者的杰出代表的答谢。对于音乐界的祝辞，是由较低级的官员波别洛夫致的。他说的是可以料想得到的：“我们高兴地看到很多苏联新音乐作品具有伟大的社会意义，充满了崇高和英雄的无产阶级革命思想。在国际比赛中我们的音乐家们得到了伟大的胜利。苏联音乐呈现了一派生气勃勃的景象……”②

肖斯塔科维奇代表音乐家致答词。他说，从整个音乐历史来看，从来没有过像现在苏联这样优越的条件，来发展作曲家的天

① 《真理报》1958年2月9日。英译文载《苏联最新报刊摘要》第10卷6期，1958年3月19日。

② 《真理报》1958年2月9日。英译文载《苏联最新报刊摘要》第10卷6期。

才、技能和艺术。他赞扬"党和政府对苏联作曲家一切物质上的关怀。我还要谈到对我们音乐上的经常不断的、慈父般的、无微不至的和细心的指导"。最后，肖斯塔科维奇提议为"共产党和党的列宁主义的中央委员会、苏联政府和苏联人民"干杯。

可以肯定，选肖斯塔科维奇(而不是赫连尼科夫)发言不是偶然的：追溯到1936年和1948年，作为受到党"慈父般"关怀的最突出的牺牲者，他的发言意味着党和曾一度是形式主义作曲家们之间的完全的和解，为几个月以后党的收缩开辟道路。

怀疑论者可能不相信肖斯塔科维奇所说的话是真诚的，但却不能怀疑他行动的真诚性。在庆祝十月革命四十周年(举行于1957年)时，肖斯塔科维奇献出他的第十一交响曲，付题是"1905年"。它是一首描写第一次革命的大型标题作品——一首体现社会主义现实主义作品。尽管西方评论家对肖斯塔科维奇这个应时的作品进行嘲笑，但"1905"交响曲对苏联人民来说是代表了伟大的社会主义艺术的理想的实现。

为四十周年纪念准备和献礼的另一部主要音乐作品是赫连尼科夫根据高尔基的小说写的新歌剧«母亲»。很巧，它也是写关于1905年的革命事件的。这部歌剧于1957年10月26日在莫斯科大剧院上演，几天之后，在高尔基城和列宁格勒初演。«母亲»被称颂为现实主义苏联歌剧的范例而成为保留剧目。它是一部很有效果但不平衡的作品。其中有动人的民歌性的抒情部分，而其它部分(例如摇旗呐喊的终曲)在西方观众听来显得平庸而陈旧。由于天生的戏剧感，赫连尼科夫吸取了当时的城市革命歌曲(一种被称为"历史具体性"的手法)而创作了与其语言相似的自己的曲调。然而，作品中一些内在的特质被大剧院夸张的处理所掩盖了。

〔311〕

因此，和1947年纪念三十周年时的混乱的音乐现象不同，

1957 年的纪念被认为与这伟大的节日是相称的。其他重要项目包括有普罗科菲耶夫的新作品«战争与和平»——它在莫斯科的斯坦尼斯拉夫斯基、涅米罗维奇-丹钦科剧院上演——和卡巴列夫斯基的一部优美的小歌剧的演出。一些外省的歌剧院上演了一些新剧目，其中有安东尼奥·斯帕达维基亚(意裔俄人)的«牛虻»，它在白尔姆获得特别的成功。总的说来，它显示出苏维埃意识形态征服了音乐领域，而社会主义现实主义的确能产生出感人的作品。由于苏联作曲家献身于这一事业，他们显然应该得到某种明显的重视。

这种重视出现在 1958 年 3 月 28 日，党的中央委员会通过一项决议，题为«关于纠正对歌剧<伟大的友谊>、<波格丹·赫美尔尼茨基> 和 <全心全意> 评价中的错误»。① 这是一个罕见的文件，之所以罕见是因为中央委员会承认了对过去的某些评价的“明显错误”而采取了和解的姿态。对这些歌剧(指穆拉杰里，丹凯维奇和茹科夫斯基他们各人所写的歌剧)的指责被认为是“不正确的和片面的”。决议还承认了其他不公正行为：“有才能的作曲家肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良、舍巴林、波波夫、米亚斯科夫斯基等同志在创作中一时出现的错误倾向轻率地被斥责为形式主义反人民性倾向的代表人物……”

这些错误被奇妙地解释为：“决议(指 1948 年决议)中的某些不正确评价，反映了约·维·斯大林对某些艺术作品的主观主义态度……我们知道，在这些事情上，莫洛托夫、马林科夫和贝利亚对斯大林也起了非常有害的影响……”

但是，1948 年清洗运动的真正的坏傢伙日丹诺夫却在这批替

① «真理报»1958 年 6 月 8 日。英译文载《苏联最新报刊摘要》第 10 卷 23 期，1958 年 7 月 16 日；沃思：«赫鲁晓夫统治下的俄国»第 263—65 页。

〔312〕罪羊的名单上被忽略过去了。1958年决议承认了过去的过火行为，但远远没有废弃1948年决议。相反，它煞费苦心地指出，1948年的决议“从整个来说，对此后的苏联音乐的发展是起了积极作用的”。重新强调了党关于意识形态问题的一些决议所明确的基本原则的不可动摇性。

因为1958年5月28日的决议不可能包括音乐形势的一切细节，《真理报》编辑部被委托根据现决议写一篇社论，“对有关苏联音乐发展的根本问题加以深刻而全面的分析”。这篇社论刊登于1958年6月8日，它迂回地、委婉地、单调地重申了被认为是基本“正确”的1948年原则；勉强承认的“错误”，仅仅是对苏联音乐的评价“过于严厉”。可是同时，《真理报》仍然注意到“音乐中的异端和不良现象”，并警告不能“不分青红皂白地替所有受到过公正批评的作品恢复名誉”，断然拒绝这种“修正主义的企图”。

虽然如此，1958年的决议还是受到音乐界极大的欢迎。它恢复了主要作曲家的名誉（其中两位——普罗科菲耶夫和米亚斯科夫斯基——当时已经逝世）；改善了在可耻的1948年事件中受到严重损害的苏联音乐的国际地位；在党和作曲家之间开辟了一个新的融洽的时代。荒谬的是，曾经作为日丹诺夫的得力助手并执行1948年政策的赫连尼科夫却是首先欢呼这个新决议的人之一，但谁都没有表示惊讶。

肖斯塔科维奇的公开表态有点难以理解。他的声明读起来好像他个人从来没有受过牵连，这篇声明被显著地登载在《真理报》上：

“共产党对苏联音乐和苏联作曲家表示的关怀和注意的一些公开声明使我深受感动。1958年5月28日中央委员会决议使我十分高兴，首先和主要

的是因为它强调了苏联音乐在发展苏联文化中应有的重要地位。决议取消了对许多苏联作曲家的不公正的严厉评价，为沿着现实主义道路继续前进的苏联音乐开辟了无限美好的前程。决议的高度思想性、崇高的伦理和道德标准鼓舞着我们苏联音乐家和广大的苏联音乐爱好者。"①

1958年以1月27日签订苏美文化交流协定作为顺利的开端。《真理报》评论说："苏联人民支持尽可能广泛的文化和科学交流"，（当然是转变了态度！）但警告说交流不能使"冷战"复活。② 第一个来指挥莫斯科和基辅乐队的美国指挥家（1958年6月）是利奥波德·斯托科夫斯基，在他的节目中包括有肖斯塔科维奇的第十一交响曲和美国作曲家塞谬尔·巴柏的《弦乐的柔板》。这首"优美的沉思曲"在音乐会上由于观众的热烈要求而重演了一次（《消息报》6月18日载）。 [313]

1958年的另一个重要事件是在莫斯科举办的"国际柴科夫斯基比赛"。在出色的国际裁判委员会的审听之下，小提琴在三月份、钢琴在四月份举行比赛。俄国的提琴家瓦列里·克利莫夫获小提琴奖，钢琴比赛是以年轻的德克萨斯州的美国钢琴家范·克莱本所获得的轰动的胜利而结束。这里不包含政治阴谋：因为克莱本的一等奖是没有意料到的，然而是实在应得的。就这一次，职业裁判和苏联观众都是一致同意的。苏联评论家引以为荣地指出克莱本的演奏是属于俄罗斯学派的，因为他是革命前在俄国出生和受教育的女钢琴家罗西娜·列文娜的学生。但克莱本的演奏并不完全遵循俄罗斯传统。裁判中有著名的教育家根里赫·涅高斯，他是吉列尔斯和李赫特尔的老师。当问到他是否真正喜欢克莱本演奏的肖邦乐曲时，他回答道："我并不特别喜欢他演奏的肖

① 《真理报》1958年6月13日。英译文载《英苏杂志》1958年3月号第5页。

② 《真理报》1958年6月9日。

邦，但我喜欢他”，他称克莱本为“天才的钢琴家”。[①] 范·克莱本在俄国变成了偶像，他在相互了解和良的好祝愿方面比许多外交官作出了更多的贡献。

苏联听众听到了由尤金·奥曼迪指挥的费城乐团，查尔斯·芒奇指挥的波士顿交响乐团和伦纳德·伯恩斯坦指挥的纽约爱乐乐团，后来还有乔治·赛尔指挥的克利夫兰乐团。美国也熟悉了大卫·奥依斯特拉赫、埃米尔·吉列尔斯、斯维亚托斯列夫·李赫特尔、列昂尼德·柯岗、姆斯基斯拉夫·罗斯特罗波维奇等演奏家以及康斯坦丁·依凡诺夫指挥的莫斯科国家乐团。也许，在相互访问中每个国家应该更多地演出他们真正的“新”的音乐（例如没有比莫斯科乐团在纽约的演出节目更令人感到无聊了）。双方都避免接触任何“试验性”的东西。应该指出，美国客人在苏联较为大方地演出了俄罗斯和苏联的音乐，而从没见到俄国人在访问美〔314〕国时学习或演出什么美国的音乐。

善意的谈话有时会引起小小的紧张。伯恩斯坦十分成功的访问由于一件偶然事件而受到损害，那就是他赞赏了一个在当时仍然为苏联所“怀疑”的作曲家斯特拉文斯基。他在莫斯科演出节目中包括有斯特拉文斯基的钢琴协奏曲（由西摩·利普金独奏）和《春祭》。他感到有必要指出《春祭》已经有三十多年未在俄国演奏了。这激怒了苏联人，特别是因为这一言论有一定的真实性。[②] 伯恩斯坦对莫斯科听众说：“有两个斯特拉文斯基，我两个都喜欢”。一位苏联评论家回答说：“不可能，音乐上的腐朽性与创造性是互不相容的”。[③] 虽然如此，由伯恩斯坦的话惹起的公众讨论开

---

① 《苏联音乐》1958年6月号，第88页。

② 苏联报纸反驳说：“《春祭》近在去年就在塔林演出过”。但在莫斯科呢……？

③ 《苏维埃文化报》1959年8月27日。

始为可能重新考虑斯特拉文斯基在俄国音乐中的地位铺平了道路。这一重新考虑的结果是导致这位大师在三年后的1962年访问俄国。

1958年秋天，第一批访问苏联的美国作曲家有罗杰·塞欣斯、彼得·门宁、罗伊·哈里斯和尤利塞斯·凯，1960年春天访苏的有艾伦·科普兰和卢卡斯·福斯。作为交流，五位苏联作曲家——赫连尼科夫、肖斯塔科维奇、卡巴列夫斯基、丹凯维奇和阿米罗夫在1959年秋天回访美国；由音乐学家鲍里斯·雅鲁斯托夫斯基陪同。这些只是许多类似的交流的第一批。双方的作曲家、理论家、批评家和历史学家往来频繁。从苏联去的人中间有谢德林、卡拉耶夫、哈恰图良、凯尔迪什、马尔丁诺夫和涅斯齐耶夫等人，美国派了音乐学家古斯塔夫·里斯、威廉·米切尔、尼古拉斯·斯洛尼姆斯基和博里斯·施瓦茨，作曲家有诺曼·德罗·乔约和本杰明·利斯。这个名单不包括演奏家和较小的演出团体的互访。苏联同英国、法国也有类似的交流。事实上几乎欧洲所有的国家都参与了。

无须讳言，挑选这些作曲家进行互访是很审慎的。第一批美国作曲家中——有一个（罗伊·哈里斯）是保守的，有两个（门宁和凯）是适度的“现代”的，只有塞欣斯可称为是“激进”的。然而，在苏联演出的曲目也是选择那些不致于冒犯苏联“现实主义者”的趣味的作品。代表塞欣斯的是他的《选自〈黑色假面人〉的组曲》，这是一首作于1923年的早期的不成问题的作品。此外，比较有利的是，这还是一部根据一个名叫列昂尼德·安德列耶夫的俄国作家〔315〕写的剧本而作的话剧配乐。其他以美国客人的名义演出的，有哈里斯的第五交响曲，凯的《新地平线》序曲和门宁的第六交响曲，都是些在音乐上没有什么可争议的作品。

美国作曲家访问了莫斯科、列宁格勒、基辅和梯比利斯——美国人随意地选择了这四个城市是“因为它们有着丰富多采的音乐生活。”他们出席了排练和演出，访问了音乐学校和音乐学院，和作曲的同行讨论音乐，彼此聆听作品。与黑人作曲家兼有影响的音乐广播公司官员凯先生的会见，对习惯于利用美国黑人的不利地位而进行宣传的苏联人来说，一定是一次很有启发的经验。凯对现代苏联音乐的印象是特别有趣的：“从我的鉴赏力来看，在我们所听到的大部分现代作品中，显然存在着令人生厌的千篇一律和缺乏实验性的尝试。无疑地，对来访者来说只能推想它们是反映了某种官方的观点。然而，许多动向似乎是在暗示观点即将改变……”① 凯终于发现的这个“官方观点”，当然就是“遍及于音乐教育、演出、著作和创作”的社会主义现实主义。苏联作曲家“很重视我们的意见，但他们似乎不愿意讨论美学问题”。至于凯所观察到的“观点的改变”，他可能是指列宁格勒的年轻作曲家们所写的一些作品。例如加琳娜·乌斯特沃尔斯卡娅所写的小提琴奏鸣曲，罗伊·哈里斯把这首曲子描述为“从头至尾是不协和”和“丑陋的”。②

凯的发言不会不受到挑战的。苏联人对外界的批评是极度敏感的。他们让他们的专家雅鲁斯托夫斯基来回答凯所提出的“千篇一律”的问题。雅鲁斯托夫斯基以写给凯的一封公开信的形式阐明了他对苏联音乐的观点——即，鉴于苏联的多民族的文化，它具有“真正的创作方面多样化的财富”。事实上，雅鲁斯托夫斯基反击说，“要区别两个十二音体系的作曲家是更为困难的”，当他在哈

① 《音乐世界》(国际音乐会议简报)1959年5月号，根据《高度逼真周报》重印。

② 哈里斯没有点乌斯特沃尔斯卡娅的名，仅仅是指“列宁格勒的一位女作曲家的作品。”见罗伊·哈里斯：《苏联的音乐状况》，《美国音乐爱好者》(《美国唱片指导》)1959年5月号第576—79页。

佛大学音乐系发言时指出，先锋派音乐“单调到了可悲的地步”。①这场论战从《大西洋月刊》(它刊登了雅鲁斯托夫斯基的文章)移到《苏联音乐》。② 凯回答说，虽然他听了好多民族的作曲家的作品，他发现它们是“千篇一律”的；这些作品有才能有技巧，但在应用民族素材方面显得陈腐和缺乏组织。他引用了柴科夫斯基(1885年〔316〕6月13日)给塔涅耶夫信中的一句值得注意的话：“在写标题交响乐时，我感到我象一个骗子在欺骗听众，我不是在用硬币付钱，而是用无价值的信用票据。”③

雅鲁斯托夫斯基很快地回答说，同一个柴科夫斯基曾经说过：“广义地说，所有音乐都是标题性的”。正当年轻的美国作曲家否定公众的需要时，苏联所有的作曲家团结一致地为广大群众专心工作。自然，争论结果是不了了之，但因为雅鲁斯托夫斯基是个有能力的职业作家，他的论点显得更有说服力些。

罗伊·哈里斯显然对苏联的艺术机构有深刻的印象。和美国相比，苏联在文化方面的努力更为有力和更加普遍，高等教育更受珍视和更有威望。他发现苏维埃生活给人民带来了一种“生气勃勃的气象”。“舞剧、歌剧、话剧不但受到政府的大力支持，而且受到广大人民群众的热情欢迎。在中亚细亚的塔什干，我们发现，一座四十万人口的城市就拥有6—7所剧场。其中之一每年演出200场舞剧与歌剧，始终保持满座”。④ 这种情况促使哈里斯考虑美国的艺术事业不利的处境，在那里，乐队和歌剧团年复一年地向

① 《大西洋月刊》1960年6月号，第96页以下。

② 《苏联音乐》1961年9月号，第115—20页。

③ 在给塔涅耶夫的同一封信中还有一句话：“啊！不用标题来写作会愉快一千倍。”但他却写了很多标题作品。见(原书)第221页。

④ 罗伊·哈里斯：《对美国和苏联的音乐生活看法比较》，《国际音乐家》1959年3月号，第11页以下。

私人乞求捐助。

至于对作曲家的稿酬，美国客人发现对音乐作品有规定的支付制度。一个成熟的作曲家受了大剧院的委托而写的一部歌剧可以得到10万卢布[1]。事实上，这不是什么新鲜事，早在三十年代就制定了创作的稿酬制度。另一方面，也访问过苏联的美国小提琴家西德尼·哈思发现，苏联交响乐团演奏员每周薪金大约是五十卢布，略等于美国演奏员的四分之一，因而大为惊奇。这是可能的，但并不确切。苏联音乐家有全年收入而美国交响乐团演奏员只有季度性的工作合同。苏联音乐家只付很少房租、有公费医疗、退休金和公费休假，但他必需把全部时间都献给乐队，而乐队排练〔317〕的时间是不受限制的。哈思发现苏联乐队很乐于与人合作并热情很高，尤其是乐于与客席指挥家们合作，但纪律松懈，合奏不够完善。

对美国作曲家访问苏联和苏联作曲家在1959年秋（10月22日至11月21日）访问美国作一个比较是有益的。美国人的参观是在苏联作曲家协会和它所属的地方机构的控制下进行的。如哈里斯回忆说："我确实没有预料到在莫斯科、列宁格勒、基辅和梯比利斯是由严密组织的作曲家协会来作我们的主人。虽然作曲家协会的每一个分会由于地方风俗和官员的不同而有所不同，但每个分会……都很会安排与组织一些冗长的会议、讨论、集会和宴会，从而把我们的时光很快地用完。"[2]

俄国人的美国之行是由华盛顿的国务院掌握的，但组织得很

---

① 这是苏联货币改值之前的一个极大的数字。

② 罗伊·哈里斯：《对美国和苏联的音乐生活看法比较》，《国际音乐家》1959年12月号第3页。

不严密。一个美国记者写道："这五位作曲家被热情地从一个好客的团体转到另一个团体，并根据相互的方便和兴趣在最后一分钟作出了许多的变动。"① 如果说美国的接待是很随便的话，那么对组织严密的苏联来访者小组来说则是一点也不随便的。赫连尼科夫是官方发言人，他们每天早晨都要开简短的碰头会。当赫连尼科夫取消代表团中最著名的两位成员肖斯塔科维奇和卡巴列夫斯基参加哥伦比亚广播网组织的"面向全国"的广播节目时，他的权力就显示出来了。虽然这两人都接受了邀请，可是赫连尼科夫要求全体代表团都参加，于是广播网撤消了这个邀请。«纽约时报»评论说："赫连尼科夫曾以阻止苏联作曲家们与访问苏联的美国评论家自由交谈而闻名。"②

最后，赫连尼科夫自主行事：1959 年 11 月由全国广播公司主办了代表团全体参加的广播。美国方面参加的有作曲家哈里斯、凯、霍华德·汉森和艾伦·舒尔曼；主持人是尼古拉斯·斯洛尼姆斯基。凯重复了他对于苏联音乐的"单调的印象"，并进一步说："问题在于，这种情况是否是由于苏联人在他们的工作中对民族风格的偏见所造成的？"凯的观察是有一些道理的：音乐的基本素材是多种多样的，而单调的印象是产生于处理和发展手法上的雷同。在苏联的二十多所音乐学院中，不论成长中的作曲家是乌兹别克 [318] 人或是鞑靼人，都给予同样的"基础训练"。因此，两种根本不同的民间曲调可能都根据巴拉基列夫的手法配和声，或者按照李姆斯基-科萨科夫的手法配器，以及当然还要服从于社会主义现实主义的思想体系。当民族文化成长得更为独立，越来越意识到他们自己固有的遗产时，如果共产党当局认为这样的发展是可以允许的

① 同上，第 10 页。

② «纽约时报»1959 年 11 月 5 日。

话，那么，对俄罗斯式学院教育的依赖无疑将要减少。

在苏联作曲家代表团的人选上很强调苏联音乐的多民族性；五个代表中有两人属于"少数民族"：丹凯维奇代表乌克兰，阿米罗夫是阿塞拜疆人。其他三个成员——赫连尼科夫，卡巴列夫斯基和肖斯塔科维奇——是"俄罗斯人"，评论家雅鲁斯托夫斯基也是俄罗斯人。他们全都给人一种极好的印象。卡巴列夫斯基（唯一稍通英语的人）被认为是"六个人中最友好和最有外向性格的人，这些品质也是他的作品的特点"。肖斯塔科维奇被描写为"高度神经质的，目光闪烁，两手不停，连续不断抽烟的人，大部分时间是心神不宁的。"① 记者们回忆起他在1949年作为"和平"代表访问美国时曾谴责美国的"战争贩子行为"。记者们问肖斯塔科维奇，他的看法是否改变了。他通过翻译用外交词令回答说，他对"美国和天才的美国人民始终是友好的"。② 他接着说，1949年的情况和今天不同，他十年前的一些批评意见"是不能和全体美国人民联系起来的"。

作为代表团团长的赫连尼科夫有时似乎是很冷淡和好管闲事的，在政治上很敏感的场合更是如此。然而，在私人交往上他是友好和合作的。③ 挑选雅鲁斯托夫斯基作为苏联音乐学的代表是很恰当的，因为事实证明他知识渊博，很有口才，并随时准备发表很有见解的评论。这些人中最年轻的阿米罗夫似乎是孤独的和无精打彩的，可是丹凯维奇以他喜气洋溢的笑容来弥补，显示出良好的意愿。他作为1951年被指责和1958年被恢复名誉的歌剧《波格丹·赫美尔尼茨基》的作曲者似乎是代表了一个互相谅解的新时

① 《音乐的美国》1959年12月1日。

② 《纽约时报》1959年10月24日。

③ 作者很感激赫连尼科夫的一封介绍信，这封信使作者在苏联和音乐界开始接触时得到极大的便利。

代。苏联音乐家的访美实际上是一个消除意见的聚会：美国人不论在社交上或音乐上都以殷勤的款待使来访者十分感动。美国第一流的管弦乐团——其中包括费城、波士顿、纽约、华盛顿的乐团——都将来访的作曲家的作品列入他们的演出节目。象经常发生的情况一样，外省的听众要比主要城市很世故的听众更为热情。〔319〕在俄国人访问的最小的城市路易斯维尔，① 听众和来访者之间的亲善关系是最明显的。②

大城市里的听众和评论家是更有识别力和不容易满意的。不久就看出苏联来访者并没有带来多少音乐上的新东西。只有肖斯塔科维奇带来一些新作品——大提琴协奏曲，作品第一〇七号，1959年10月4日在列宁格勒首次公演，于11月6日在费城首次演出，这两次演出都是由罗斯特罗波维奇担任独奏。罗斯特罗波维奇还与由奥曼迪指挥的费城乐团合作为这首协奏曲录制了唱片，当时作曲家在场。他的第十交响曲也是相当新的，在华盛顿演出时，作曲家也在场。至于在这次旅行中演出的另外一些苏联作品，从年代上说不是新的，在风格上是老式的。赫连尼科夫的第一交响曲是1935年当他还在莫斯科音乐学院时的毕业作品，他为《无事生非》所配的音乐也是同时期的作品。稍为近代一些的作品是卡巴列夫斯基在1949年写的大提琴协奏曲和1954年写的第三钢琴协奏曲，但这些是属于故意写得比较简单的“青年协奏曲”行列的。苏联来宾有没有从大洋彼岸带来更有份量，更富于挑战性的东西呢？显然是没有，人们一定会设想这些节目是经过慎重的考虑而编排起来的。

---

① 路易斯维尔(人口约三十二万)是肯塔基州最大的城市和一所大学的所在地。它的乐队是由政府资助的，以演奏与录灌现代音乐而获得国际声誉。

② 《国际音乐家》1959年12月号，第10页。

美国音乐界给五位苏联作曲家以热诚的欢迎，发现的结果只是：苏联音乐似乎已走进了死胡同，非常自负的社会主义的艺术没有向西方提供什么东西，西方的听众即使是利用交响曲也不可能和这遥远的世界（譬如说克尔迪斯坦）发生关联。

不仅是俄国人提供的许多音乐作品使人感到失望，而且与来访者的思想交流范围也很狭窄。这在洛杉矶的一次和年轻的美国作曲家（大部分是当地的加利福尼亚人）的讨论会上表现很明显。

《音乐的美国》通讯员吐露了他的失望情绪：

"肖斯塔科维奇的意见最好也只能说成是谨慎和不强加于人的……在讨论有代表性的现代音乐时，所有六位（苏联）音乐家表现出一致的看法。关于斯特拉文斯基后期的风格、贝尔格、威柏恩和他们实验性的支派等问题，虽然〔320〕没有以意识形态的标签把它放在一边，但是处理得很小心谨慎和含糊其词……在回答关于在俄国有倾向于十二音体系音乐的传闻时，肖斯塔科维奇断然地说，'没有'。另一种陈腐的说法是无调性音乐和音乐方面的试验在二十和三十年代的俄国大体上已经彻底利用过了。（这使人想起大剧院舞剧团人员观察美国抽象派的舞蹈倾向后的一些类似的意见。）"①

为了与苏联对于国外的见闻不表现任何惊奇的方针相一致，肖斯塔科维奇相当傲慢地说："你们不要以为我们能从你们国家的音乐生活中学到在我们没有来这里之前所不知道的东西。"

在11月18日（1959年）"音乐评论界"举行的午宴上，关于苏联的官方批评这个问题被提出来了。卡巴列夫斯基只得承认过去是曾经有过一些不公正的处理，但这些事情已经得到纠正，并广泛公开地撤消了。"我们并不企图说在我们的生活和艺术生活的发展中不存在任何矛盾。但是我们从不害怕去承认不公平。在生活

① 《音乐的美国》1959年12月1日。

的发展中不可能没有错误和夸张。”① 肖斯塔科维奇不想被牵涉到任何争论中去；在问及《马克白夫人》这件事时，他由于“太累”而拒绝加以评论。在另一方面，丹凯维奇毫不犹豫地坚持党的路线；对他的歌剧《波格丹·赫美尔尼茨基》的批评——他说——“使他能够改进他的歌剧，并在那时以后重新获得好评。”音乐学家雅鲁斯托夫斯基代表一个评论家的观点。他说除了“谎言”之外，评论家应该什么都可以写。这当然是一种自负的陈词滥调，因为没有一个值得尊敬的评论家会故意发表谎言。雅鲁斯托夫斯基忘了指出，如他所知道的，苏联评论家要讲真话并不是“没有危险的”。②

在西方和苏联的评论之间有着根本的不同：西方的评论是代表评论家个人的主观看法，苏联的评论则是通过评论家个人的言语来表达集体的意见。特别是在莫斯科和列宁格勒（苏联的“舆论制造所”），在上演一个新作品，或者出现一个新演员或新团体之后，就会微妙地形成一种统一的意见。那里从不急于发表评论，因为苏联的一些日报照例是不立即登载评论的，只是摘要报导重要事件。《苏维埃文化报》和《苏联音乐》可以把评论拖延几个星期甚至几个月。然而，当“最高”当局没有取得明显的一致时，评论家们 〔321〕 仍会完全保持沉默，不会出现任何评论文章。甚至对一部今天认为很出色的作品——哈恰图良的舞剧《斯巴达克》——苏联报刊也报以“沉默的合唱”。当雅鲁斯托夫斯基1959年秋在纽约说话时，这种情况他是非常了解的。事实上，苏联的日报和周刊对音乐的忽视曾成为1958年5月在莫斯科举行的关于音乐评论的莫斯科会议上抱怨的主要话题。

当雅鲁斯托夫斯基在谈评论上的“谎言”时，在他的思想上，是

① 《纽约时报》1959年11月19日。

② 见（原书）第304和303页上胡博夫和肖斯塔科维奇的话。

指苏联经常抱怨的关于外国来访者对苏联音乐生活的“歪曲”报导。一件成问题的事例是1959年9月伦纳德·伯恩斯坦率领纽约交响乐团访问苏联。据说伯恩斯坦在莫斯科时是对俄国的音乐生活赞扬备至的，但“当他刚离开这个国家时就立即改变了腔调。”① 鉴于苏联人的敏感性，这很可能是“当局”对伯恩斯坦偶然的批评所起的一种过度的反应。只要惹怒了苏联的官方，就被打上资本主义的谎言的印记，这样的事情是经常发生的。

当赫连尼科夫在纽约评论界的午宴上保证他对苏联作曲家访问美国的报道不会包含“一句谎言”时，他的思想上也是有这个观念的。这篇约定的报道由赫连尼科夫和肖斯塔科维奇署名，登载在1959年12月11日的《真理报》上，几乎占满了三栏。② 赞扬和批评很合适地混合在一起。很清楚，苏联客人对美国音乐的保守的特色比它的“超现代”的倾向有更深刻的印象。他们攻击十二音音乐手法的实践和教学，并断言这种风格在老一代和中年一代的美国作曲家中实际上是没有追随者的。在这个问题上，作者的看法显然是错误的，但也证明并不是每一个错误一定就是故意的谎言。他们只不过是不了解像瓦林福德·里格尔、罗杰·塞欣斯、米尔顿·巴比特、艾伦·科普兰、罗斯·李·芬尼和其他老一些的作曲家正在采用(或者已经用过)十二音体系的手法。苏联来访者显然是被苏联是“禁止”十二音音乐的这种经常性的批评所刺痛；他们解释说：“它既不被观众，也不被音乐家所喜爱”，因而一直未被演奏。他们认为美国青年作曲家在他们的作品中广泛地运用十二音体系的结果是使作品“非常学究式和没有艺术价值”。雅鲁斯托
〔322〕夫斯基反复申言：“我反对美国的一些现代音乐先锋派的年轻追随

① 《纽约时报》1959年12月18日。
② 同上。

者的阴郁和老一套的表现主义。他们的音响上的卖弄，包括所有表面上的新奇，都是可悲地单调乏味的”。①

苏联客人还不能理解美国的音乐教育体系，它大部分是集中在一般学院和大学里，这和专门依靠音乐学院和中等音乐学校的苏联体系是明显不同的。他们不明白一个十七、八岁的学生，只具备了较有限的专业准备就可以在进入学院时“选择”音乐作为主修课目。因此，他们对像朱利亚德这样的音乐学校的课程比哥伦比亚或哈佛大学里的“音乐主修”课程感到更有意义。

当卡巴列夫斯基访问纽约的哥伦比亚大学奥托·吕宁教授的作曲班时，我碰巧也在场。当时最有天才的青年“造反者”之一，年轻的查尔斯·乌奥利伦在弹钢琴。卡巴列夫斯基提出很多问题。他想了解学生在进入哥伦比亚大学音乐系之前，在音乐理论方面应具备什么基础。吕宁回答说：“是多种多样的”。卡巴列夫斯基又问道：“假如学生准备得不够呢？”吕宁迴避这个问题说：“他必须弥补这个不足。”卡巴列夫斯基坚持问道：“如果准备还是不够那怎么办？”“那末”，吕宁苦笑着说，“我们把他送到木料房去。”② 由于不能确切地理解这通俗口语的回答，卡巴列夫斯基和翻译彼此交换了迷惑的眼光。化费了一些时间才消除这个误解。在同一堂课上，一个苏联客人批评说只教了这些美国青年“技术”，而没有教会他们在何时和如何应用这些技术。苏联客人们不理解美国教育体系的本质就是“选择的自由”，正如苏联体系中的“指导下的选择”一样。

从美国回来之后，苏联作曲家们一定会体会到——从音乐的观点来说——他们的旅行是近乎失败的。不论有多少款待，演讲

① 《大西洋月刊》1960年6月号第100页。

② Woodshed 一字，除了木料房的意思外，还有练习吹奏乐器的意思。——译注

和良好的愿望，也不能掩饰美国观众对来访者(肖斯塔科维奇除外)所提供的音乐没有什么兴趣这一事实。甚至肖斯塔科维奇的大提琴协奏曲也没有如他早些时候的小提琴协奏曲那样博得一致的认可。年轻一代的作曲家怎么样？苏联音乐未来的方向是什么，既然现在官方的束缚显然是放松了？这些问题不仅在美国，而且甚至在共产主义的波兰也提出来了。在波兰，作曲家曾在1956年冲破了社会主义现实主义教条的束缚。

〔323〕 在“华沙之秋”音乐节上，苏联作曲家、演奏家和评论家感到与他们的波兰同行之间的距离愈来愈远，他们对波兰音乐的最新动向表示关切。波兰人有点轻蔑地拒绝了所有的忠告。肖斯塔科维奇1959年秋对来访的一家波兰刊物的编辑说，他对“……某些波兰作曲家，特别是年轻的作曲家，沉湎于十二音体系的‘启示’，认为那里就是音乐艺术的前途，感到十分忧虑。我愿意诚恳地告诫他们，抛开这种迷恋，并忠告他们勤奋而恳切地献身于波兰音乐的民族传统，献身于伟大的波兰艺术家肖邦和席玛诺夫斯基的传统……在‘华沙之秋’演奏的西方先锋派音乐是与人性和崇高的人类音乐艺术背道而驰的。”①

这些话显示了肖斯塔科维奇和他愈来愈强烈反对和抨击的西方现代主义音乐之间的距离，愈来愈大。在这些问题上，他是完全同意音乐家协会的领导人物赫连尼科夫、卡巴列夫斯基和哈恰图良的。他们设置障碍来反对任何朝着十二音体系或在西方实行的先进音乐试验的方向前进的“自由化”。他们尽可能长久地保持这条反对他们国内出现的“先锋派”的路线。

---

① 《卫报》1960年1月14日（阿瑟·雅各布斯：《肖斯塔科维奇评价十二音音乐》)。原文载《苏联音乐》1959年11月号。沃思：《赫鲁晓夫统治下的俄国》第267—69页中也有摘录。

至于波兰作曲家，他们已对没有道理的忠告——例如来自肖斯塔科维奇和其他一些人的——感到厌倦，坚持他们最近赢得的独立。自 1956 年开始每年秋天举行的“华沙音乐节”成了现代音乐的一个大本营。已经有两个主要的波兰作曲家，威托尔德·卢托斯拉夫斯基和科瑞斯托夫·潘德列茨基在这文化自由的新气候中涌现出来，并有更多的人将要出现。几乎是向肖斯塔科维奇挑战似的，“华沙音乐节”演出了他的一个在俄国仍被“禁演”的早期作品——选自歌剧《鼻子》的管弦乐组曲。“华沙音乐节”的节目中还包括在国内不容易听到的较年轻的苏联作曲家，其中包括安德列·沃尔康斯基和加琳娜·乌斯特沃尔斯卡娅的作品。

在音乐学方面的会议上，波兰人同样表现了他们的独立性，并且不是不喜欢去挖苦他们的苏联同行们。因此，俄国研究普罗科菲耶夫的第一流专家涅斯齐耶夫于 1959 年 12 月在华沙举行的波兰和苏联音乐学家联合会议上处于守势。会议的主题是“普罗科菲耶夫”，涅斯齐耶夫作了《普罗科菲耶夫在二十世纪音乐中的重要性》的报告。波兰音乐学家们提出了八篇代表各种反对意见的论文。波兰的一个论点是认为在苏维埃时代之前，普罗科菲耶夫曾对现代音乐作过真正有意义的贡献——是在他和周围的社会有〔324〕矛盾的时候，而不是后来他适应了苏联的环境的时候。一些年轻的波兰学者轻蔑地把普罗科菲耶夫斥为一个“院士”而不承认他对我们时代的重要性。作为反驳，涅斯齐耶夫在《苏联音乐》发表了一篇题为《关于普罗科菲耶夫的论战》的文章。① 他对波兰同行的“在美学上脱离正路”表示异议，把他们中的许多人称为是布列兹和斯托克豪森那样的“艺术的扼杀者”的崇拜者，并认为波兰对普罗科菲耶夫的不利的反应是由于他的后期作品在波兰演奏得很少

① 《苏联音乐》1960 年 3 月号，第 160—68 页。

的缘故。涅斯齐耶夫在他经过仔细选择的骂人话中使自己显得象一个老手的样子,在他的语调和观点中没有任何“解冻”的迹象。

共产主义的同行对普罗科菲耶夫的攻击只不过是在现代音乐领域中苏联的威望逐渐下降的又一个征兆而已。苏联作曲家越是大声反对现代主义,西方世界则更不能忍受苏联作曲家协会总部发出的空洞的词令。肖斯塔科维奇声言:“当前的现代主义是和民族色彩不相容的!”①——确实是一种过时的说法。英国评论家阿瑟·雅各布斯,1960年初访问了苏联,在一篇题为《莫斯科的音乐和神话》的文章中,概述了他从无声中得出的印象:

“作为作曲家的苏联音乐家们仍然受到直接从上面强加的思想意识的束缚。激进的试验的情况很不好。在各种音乐会中,自由地演奏像序列音乐和电子音乐这种具有丰富表现力的作品的音乐会在莫斯科是听不到的。一些中年至老年的作曲家和音乐学家们在作曲家协会正式接见我时把所有这种激进主义都斥之为‘先锋派’。先锋派,这就是莫斯科制造的用来象征从勋贝格到布列兹所有的无调性试验的神话式的怪物……”②

在二十世纪五十年代后期,苏联音乐的情况实在是有点荒谬。1953年,在斯大林去世后不久,像哈恰图良和肖斯塔科维奇这样的艺术家都属于最早要求减少“无聊的监护”的人。然而,在一个短暂的时间里,这两人都加入到监护人的当局中去了,并且成为激进的改革的直言不讳的反对者。作曲家协会缺乏大胆和有创造性的领导;这样的领导不可能来自那些继续控制这个“机构”的中年和老年的作曲家。1958年,赫鲁晓夫曾劝告所有的艺术家要“更大胆地探索”。但是,在音乐上表现出这种“大胆”,作曲家们是不

① 《音乐季刊》1964年3月号,第92页。

② 《新政治家》1960年5月21日。

能够同意的。然而，他们似乎是同意要保护年轻的一代不要陷入〔325〕西方风格的现代主义的“陷阱”中去。假如说政策有什么改变的话，那仅仅是为了研究的目的而可以使用外国乐谱和演出录音而已。对于思想上好奇的人来说，这是一种可喜的发展：在协会的总部（特别是在莫斯科和列宁格勒）组织了一些听赏从西方最近进口的现代派音乐的集会。但是一再警告不许模仿这种“异端”。

在1958年1月开幕的第二十一次党代表大会上，鼓励文艺要为建设共产主义贡献一切力量：

“共产主义建设……为人类一切的创造力和才能的最充分和最广泛的发展提供了前所未有的机会。文学艺术在积极帮助塑造共产主义社会的人方面担负起很重要的任务……”

苏联的科学已经取得了成就：第一颗人造卫星是在1957年上天的。文艺是否能与之相称呢？

“我们苏联的知识分子将要担负一个巨大的任务——和工人阶级和集体农庄的农民一起——为建设共产主义这个目标做出应有的贡献。”①

同是在1958年，通过《日瓦戈医生》“事件”暴露了对文艺界的知识分子的奉承的全部虚伪性。自从1956年7月，当作者把手稿提供给《新世界》杂志以来，对帕斯捷尔纳克的小说的不同意见就一直在郁积着。退稿的信在1958年12月25日之前一直没有发表。在这期间，这本书已经在1957年11月用意大利文、1958年9

① 《真理报》1958年1月28日。英译文载《苏联最新报刊摘要》第11卷3期第10页。

月用英文出版了。瑞典科学院于1958年10月授予帕斯捷尔纳克以诺贝尔奖金。他起初接受和最后又拒绝接受奖金轰动了全世界。帕斯捷尔纳克在国内所受的摧残暴露了苏联文化政策的全部思想狭隘的教条主义；这个事件比日丹诺夫的清洗以后发生的任何事情都更加损害苏联政府在文化方面的形象。帕斯捷尔纳克于1960年去世；他在文学上的名誉从此时起得以恢复。但是«日瓦戈医生»在苏联仍然没有出版。

〔326〕 在音乐方面，1958年并没有产生什么杰出的作品。肖斯塔科维奇的主要贡献是轻歌剧«莫斯科的李花村»，它幽默地涉及莫斯科的房荒问题。这不是一部不朽之作。1958年12月召开的作曲家协会第三次全体理事会在回顾一年来音乐上的成就时，看来没有一个人是十分满意的。赫连尼科夫表示担心，卡巴列夫斯基也不高兴。在理事会全体会议上演奏的青年作曲家的许多作品中，只有很少的作品——由谢德林，埃什帕伊，尼古拉耶夫，帕赫穆托娃作曲——是突出的。大量的作品都犯有所谓的"典型的错误"：苍白、悲观主义和无表情的旋律语言。按苏联评论家的意见是缺乏对苏联真正的现实的描绘。这种失败不仅应归咎于作曲家，而且也要归咎于音乐评论上的缺点和音乐学院不明确果断的教育方针。很清楚，作曲家协会的领导感到忧虑。赫连尼科夫告诫道："过去没有一次全会是在象今年那样紧张的气氛中召开的。共产党要求我们改善我们的艺术。"

下一年——1959年——取得了巨大的成功：出现了格奥尔基·斯维里多夫根据马雅科夫斯基的词创作的«热情清唱剧»。这部作品被授予1959年的列宁奖金。它很有效果但不算深刻。不过它仍然是一部引人注目的作品。沃思认为它是"一首关于革命和国内战争的非常有力的、朝气蓬勃的、有创造性的'诗

篇'。"① 斯维里多夫的名字将会永远被人们想起，因为他是那部带有相当怀乡情绪的、为声乐和管弦乐写的"叶塞宁"套曲的作曲者。② 《热情清唱剧》抓住了马雅科夫斯基原词中的火焰般的特点——激动、雄辩、宣传画似的，充满了二十世纪二十年代的敢作敢为的革命精神。其中有些乐章是音乐话剧式的，多少有点幼稚，其余的则是内省的和感人的。在七个乐章中，第六乐章可能是最有趣的：题目是《和列宁同志对话》，包括歌曲、宣叙调和很巧妙的讲话。一个男声独唱和份量也很重的大型合唱队并列——合唱是里面的一个重要成份，有时分为男声合唱和女声合唱，有时则象雷鸣一样厚实地爆发出来。《热情清唱剧》不是"可出口"的；它是和苏联的思想意识结合在一起的。这部作品由于在语言上和思想意识上完全被观众所接受而获得了成功。

苏联评论家们对这部新作品欣喜若狂。克列姆辽夫称之为"……一部充满乐观主义和巨大信念的作品。对胜利的坚定和〔327〕不可动摇的信心和对新世界的美好的愉快的体现是这部清唱剧的基调。《热情清唱剧》是一部富有革新精神的作品。作者力求做到简单、明瞭和真实地表达他的时代的进步思想。"③

作曲家同行们也同样地被感动。沙波林感到斯维里多夫长久以来一直是肖斯塔科维奇的"忠实的学生"，而现在已经形成了"他自己真正有独创性的风格"。卡巴列夫斯基称赞《热情清唱剧》是"真正同时代人"的声音，"……不仅是因为马雅可夫斯基的诗是指向未来的，在这部天才的成熟的作品的全部音乐中，我们能感觉到充满生命力的时代脉搏，它的愉快的气息和生气勃勃的时代

① 沃思：《赫鲁晓夫统治下的俄国》第267页。

② 见（原书）第294页。

③ 《情况通报》，苏联作曲家协会，1960年第1期。

语言。”①

斯维里多夫的《热情清唱剧》是在1960年1月18日召开的作曲家协会第五次全会上演出的。同时演出的新作品有肖斯塔科维奇和瓦因伯格的大提琴协奏曲，还有赫连尼科夫的很有效果的小提琴协奏曲，这些都是在1959年完成的。埃什帕伊的第一交响曲也很受欢迎；这是一部两个乐章的比较短小的作品，带有马雅可夫斯基的题辞：“任何人必须在未来的日子里取得快乐。”亚美尼亚的阿诺·巴巴札年的小提琴奏鸣曲是一个可喜的意外，因为它突破了因袭的“民间特色”而采用了新颖的音乐语言。

第五次全会是在“音乐和时代性”的标题下召开的，由卡巴列夫斯基所作的主要发言就是专门讲的这个问题。②

卡巴列夫斯基关心的不是音乐技巧问题，而是关心苏联音乐感情方面的一般趋势，它的主题，它和当代社会主义观点的关系。他发言反对那种“夸大悲剧的重要性的意见”，并批评那些没有经历过悲剧的青年作曲家创作“虚假的悲剧性”作品。肖斯塔科维奇是一个例外，“他的那些真正的悲剧性和无比有力的交响乐”反映了“我们时代真实的悲剧性冲突”。但总的来说，卡巴列夫斯基明确指出，“悲剧这个艺术领域是不能适应我们的国家生活和我们人民精神的独特的主要面貌的。”在这些独特的面貌中，他首先列举了“力量”——“思想意识上的信念、理智、感情和意志的力量”。其次是“乐观主义”——源于社会主义的前景的……对未来的坚定信念和革命的抱负。

卡巴列夫斯基的论点，对过分强调悲剧的警告，首先是直接指向那些可能受到肖斯塔科维奇的第十交响曲感染的青年作曲家。

① 同上(原文载《真理报》1960年2月15日)。

② 卡巴列夫斯基发言全文载《情况通报》1960年第1期。

卡巴列夫斯基谨慎地向我们保证："对社会主义现实主义艺术是没有任何限制的"。但他立即又对这种说法规定说："人民希望我们，首先和主要的是给予他们与现代人的丰富内心生活及其对未来有〔328〕明确的乐观主义观点有关的作品。"当然，他指的是在"理想的人类社会——共产主义"中的苏联人。

卡巴列夫斯基从这种偏见出发，开始批评若干他觉得是"虚假的悲剧"的作品。其中包括阿尔弗雷德·什尼特凯的《长崎》清唱剧，奥加涅相的弦乐四重奏（"纪念A·伊萨克扬"），萨尔玛诺夫的弦乐四重奏（"纪念在战争中牺牲的同志"），以及里亚特斯的《宇宙交响曲》。对西方的旁观者来说，卡巴列夫斯基的这些评价是与音乐本身的性质完全无关的。人们只能对苏联作曲家的自我表现要受到如此教条主义的和不恰当的限制表示遗憾。

卡巴列夫斯基的讲话反映了作曲家协会的官方看法。虽然否认对青年作曲家有任何"命令"的意图，但是确实是愿意对他们进行指导。这个音乐权力机构偏爱一种有秩序的发展，不实验和不倚靠任何西方音乐风格上的"极端主义"。但是这种监护的日子不会长久。作曲家协会虽然是有影响的，但并不是万能的。它在选择节目方面的作用最多也只是劝告性的，许多乐团、歌剧团和舞剧团的行动都相当独立。作曲家协会对来访的团体和单独的艺术家所演奏的节目也没有任何影响。但是每次作曲家协会扩大西方作曲家的邀请面时，总是那些没有危害作用的、中间道路的作曲家成了受欢迎的客人。1962年邀请斯特拉文斯基，这是一次被证明是非常成功的"有计划的冒险"。

在这次历史性的访问之前，苏联已经有好几年在逐渐放宽音乐的范围，主要是扩大现代的节目。不仅是苏联作曲家的一些长期被忽视的作品重新在节目单上出现，而且外国来访者也演奏了

至今在苏联还不知道的音乐作品。

重新出现在音乐会上的苏联作品中包括哈恰图良的第二交响曲，肖斯塔科维奇的第八交响曲。这两首作品都是“战争交响曲”，都是从四十年代后就被遗忘了的。更有意义的是在1961年12月30日举行了肖斯塔科维奇的第四交响曲的过了期的首次演出。人们记得这部作品是在1936年完成的，可是作曲家在拟定中的首次公演的前夕把总谱撤了回来，因为他被卷到《马克白夫人》的论战中去了。现在，二十五年之后，这首第四交响曲终于被听到〔329〕了，并证明是肖斯塔科维奇发展中的关键性作品。仅仅在这次初演的一年之后，接着是期待已久的歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》的复活，歌剧以作了某些修改的版本，改名为《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》于1962年12月在莫斯科上演。

重新上演了普罗科菲耶夫的许多曲目。歌剧《谢苗·科特科》——在1940年曾受到过如此多的恶意批评——于1960年在白尔姆重新搬上舞台。反映是满意的。玛里娜·萨比尼娜在《苏联音乐》上写道：“《谢苗·科特科》是一部具有最辉煌的个性刻划和深刻的社会历史性结论的歌剧……在对比的丰富性和突然性上，在情节‘层次’的丰富多样上，《谢苗·科特科》超过了普罗科菲耶夫所有的成熟的歌剧作品……”①

接着，仍在1960年，曾在1948年被粗暴地否定的普罗科菲耶夫的最后一部歌剧《一个真正的人的故事》得到澄清。雅鲁斯托夫斯基报道莫斯科大剧院的演出说，“本季度的轰动的作品……是普罗科菲耶夫的最后一部歌剧……它是用简洁的语言写的，但保持了普罗科菲耶夫的全部独创性……”②

① 《情况通报》1960年第2期第7页。

② 《音乐的美国》1961年6月号第28页(来自莫斯科的报道)。作品首演日期是1960年10月8日。

如果人们回想起普罗科菲耶夫由于这两部歌剧而经受的苦恼和屈辱，这些延误了的表扬听起来就更为辛辣。这两部歌剧说明了他对苏联现实的肯定；他曾特别谨慎地设计这两部歌剧，并为它们作了有力的辩护，但是由于歌剧被否决，他动摇了，虽然并没有屈服。

普罗科菲耶夫别的作品也重新出现了，特别是那些有争议的巴黎时期的作品。罗日杰斯特文斯基指挥演出了他1925年创作的第二交响曲——也许是那个时期创作的“钢筋和水泥”式的、声音最刺耳的作品——受到了重视和引起了兴趣。普罗科菲耶夫逐渐取得了现代古典派的身份，涅斯齐耶夫为他所写的传记中煞费苦心做出的一些保留，都一个一个地被推翻了。当1963年纪念普罗科菲耶夫逝世十周年时，他的伟大意义得到完全的承认。涅斯齐耶夫自己编了一本文集献给普罗科菲耶夫，其中第一篇就是他写的文章«二十世纪的大师»。①

并不是每个重新上演的作品都那么顺利。例如，加夫里尔·波波夫(1948年被挑出来加以谴责的作曲家之一)的第二交响曲，遭到多年的忽视之后，准备于1958年1月14日在莫斯科演出，但这场演出突然被取消了。这激起年老的大师沙波林愤怒的抗议，他给«真理报»写了一封题为“尊重艺术家的态度”的信：

“1月14日在音乐学院大厅举行的交响乐音乐会的节目中，列入了波波夫的第二交响曲。这是一部苏联作曲家创作的作品。我认为它在设计和制作上都是很有意思的。它已经很长时间没有演出了。因此，苏联人民艺术家、指挥家那坦·拉赫林为了使一部被半遗忘的交响曲得到再生所显示的积极精神是值得高度赞扬的。 [330]

① 涅斯齐耶夫和埃德尔曼合编：«谢尔盖·普罗科菲耶夫，1953—1963，文章和资料»，莫斯科1962年版。

“可以想像，当未经解释就突然用别的作品来替换这首交响曲时，观众和作曲家（他出席了这次音乐会）是多么吃惊。我认为这种对待苏联作曲家的作品的无礼态度应该受到严厉的谴责。”

取消这次演出，是由于艺术上的还是政治上的原因，始终未予充分说明，沙波林的信对波波夫的境遇也没有什么帮助。但是《真理报》刊登这封信的这个事实表明，艺术上的问题是不能让一些次要的官员凭一时的兴致来处理的。

苏联曲目的扩大是和西方音乐和音乐家的涌入相结合的。人们必须知道，从三十年代中期以来，苏联事实上已经和西方音乐相隔绝。不仅是苏联的音乐家和观众不熟悉从那以后创作的外国音乐，而且整个一代俄国人从来没有机会听到自第一次世界大战以后创作的外国音乐。今后，尽可能地在允许的情况下听二十世纪的曲目的要求在不断增长。到目前为止，还不是所有当代的外国音乐都被认为是可以接受的。由于某些说不出来的理由，阿诺德·勋贝格（1912 年他在彼得堡曾受到那么热情的欢迎）仍然比其他人更长久地被列入“禁演”名单中。另外一些十二音体系学派的主要代表人物也受到同他一样的待遇。

通过与西方国家的文化交流协定，到苏联访问的管弦乐团和演奏者在传播迄今尚不知道的音乐方面作出了巨大的贡献。例如，钢琴家格伦·戈尔德演奏了威伯恩的音乐，小提琴家伊萨克·斯特恩带去了列昂·基尔赫纳的作品，罗伯特·肖指挥了勋贝格的一首早期的合唱曲——还使俄国听众重新熟悉了巴赫的 b 小调弥撒曲。外国作曲家——个人或小组——作为作曲家协会的客人被邀请到苏联进行访问，苏联人通常是演奏一些来访者的管弦乐或室内乐作品来向客人们表示敬意。1960 年，苏联庆祝周年

纪念的惯例扩大到为古斯塔夫·马勒诞生100周年举行纪念音乐会，并由肖斯塔科维奇和伊戈尔·贝尔查作主讲人。作为对美国(也是对俄国人十分欣赏的一位作曲家)的一种姿态，塞缪尔·巴柏获得了为他五十寿辰举行一场音乐会的荣誉。

此外，作曲家协会还定期为会员组织听外国音乐录音。例如，〔331〕协会的1960年第一期‹情况通报›中列有五套节目，包括美国作曲家保罗·克里斯顿(第二和第三交响曲)，科普兰(«阿巴拉契亚山之春»)，和彼得·门宁(第六交响曲)，还有巴托克和汉斯·沃纳·亨齐的作品。其他录音节目，每周两次，包括有布列兹、谢弗、勃里顿、艾尔本·贝尔格、奥涅格、晚期的斯特拉文斯基和巴柏等人的名字。这是一张令人惊异的多样化的名单，虽然人们必须记住这只是专业人员可以接触的"内部"节目。作曲家协会每季度出版一份译成俄文的外国对音乐问题的见解的文摘，以示对"音乐学"方面的特别照顾；这是特别重要的，因为苏联公民实际上是完全看不到外国报刊的。协会不顾其理事会的保守主义，对消除隔离东西方音乐的障碍，作出了重要的贡献。

总而言之，在1960年之前存在的"情报方面的隔阂"在短期间内缩小了。在1960年春访问莫斯科和列宁格勒的过程中，我发现主要的评论家和作曲家对国外的音乐动向和重大事件是很了解的。然而广大的听众对现代派音乐仍然是一无所知。事实上，即使在那时，年轻的音乐学生熟悉现代派音乐到什么程度还是有疑问的。这一点是根据交流计划于1960年3月至4月访问苏联的艾伦·科普兰在他的报告中提出来的："我告诉教授们……当我听他们的学生的音乐时，我很难推测当代音乐的全貌，从他们的作品所提供的迹象中，很难觉得真的存在着这种当代的音乐。"①

① «纽约先驱论坛报»1960年5月8日。

教授们的感情受到了伤害，这只是证实了他们的天真无知。因为在1960年左右，不少苏联音乐(不仅是学生的作品！)仍然很奇怪地不接触二十世纪的潮流，这种情况是真实的。正如科普兰所说的，苏联音乐界认为，像普罗科菲耶夫的《西西亚组曲》(1914)和其他一些二十年代的"有生动的推进力的"音乐作品，是最容易"引起争议"的。(还应该包括巴托克的一些早期作品——这是斯特拉文斯基的看法。)科普兰说，这种风格在西方会被认为是"旧帽子"——这是一句使听他说话的苏联人感到怀疑的话。科普兰引证了一个例子说明学生所得的知识的狭窄：音乐学院有个学生私下抱怨说，在一年的西方音乐史的课程中，只有两个小时用于讲授西方的当代音乐。(然而，这个消息必须根据全部课程设置来评价：在莫斯科和列宁格勒的音乐学院里设有西方二十世纪音乐的专门课程。)

〔332〕 科普兰发现有"积极宣传""不要相信十二音体系无调性，以及把创作纯音乐看作是'电子噪音'"的迹象。然而，他发现符合某些文学故事内容的任何不协和音是允许使用的。与科普兰一起访苏的同伴，作曲家卢卡斯·福斯证实了这个情况。福斯在描写一部由一个年轻的莫斯科作曲家创作的有关第一颗原子弹的清唱剧时写道："爆炸的不协和音全是人们可以预料到的。"但是，这些与其说是规律还不如说是一些例外。总的说来苏联音乐保持了典型的"俄罗斯"风味，正如科普兰所说："我几乎没有思想准备……要去发现苏联音乐的唯俄罗斯化到了何等程度。存在着一种表现理想的惊人的和无孔不入的一致性……"

可是，存在着一种小心翼翼地对西方音乐技巧发生兴趣的浪潮。福斯观察到，"苏联作曲家正在追赶西方技巧上的一些试验，虽然序列音乐、电子音乐和类似的先锋派运动在俄国并不流行，但

他们在私下进行了解和研究。”然而，在1960年左右，这一切全都不是公开地引人注意的。每当问到为什么没有先锋派的演出时，苏联评论家们有一种现成的回答:“我们的演奏者不喜欢研究这种类型的音乐,我们的观众也没有兴趣听它。”

作为文化交流，科普兰和福斯在苏联观光了四个星期。科普兰被认为是苏联的一个老朋友，第二次世界大战期间他在美苏友好协会中的活动,人们记忆犹新。福斯当时三十多岁,还没有象今天那样,成为一个“先锋派”。这两个作曲家都在莫斯科、列宁格勒和里加进行指挥和演奏。节目主要是他们自己的作品，然而在每场音乐会中至少演出一首俄罗斯作品。

苏联音乐家对所有这些演奏的处理,表现很熟练,尽管事实上很多乐曲中所用的语言是他们感到陌生和不习惯的。来访的作曲家对演出的质量极为满意。他们对列宁格勒交响乐团的印象特别深刻,不仅是由于乐团的成就,也是为了乐团追求尽善尽美的献身精神。来访的作曲家只有五、六天排练时间,有些排练长达五个小时。福斯回忆说:“在这样的五个小时的排练结束时，乐队首席还不满意,所以他又带领着弦乐声部练习了某些段落。”①

美国来访者对存在着“爵士乐俱乐部”感到惊奇，虽然他们的节目和演奏风格都是模仿美国式的爵士乐的。科普兰在里加听到了一个类似“斯坦·肯顿”的乐队，在列宁格勒听到了一些真正的〔333〕美国式的音响。苏联人喜欢区分“罗马尼亚”爵士乐、“匈牙利”爵士乐等等，但当人们问科普兰匈牙利爵士乐与美国爵士乐的区别时,他回答说所有的爵士乐从根本上说都是美国的,这话使苏联询问者很吃惊。在此后的几年中,爵士乐问题成了热烈争辩的主题。虽然本尼·古德曼被准许在苏联举行一系列的音乐会，但其它美

① 《音乐的美国》1960年5月号。

国爵士乐队的访问都被客气地谢绝了。1963 年 3 月当赫鲁晓夫痛写了爵士乐时，这个问题终于达到了沸点。

1960 年 7 月 17 日，苏联知识界又一次受到了在克里姆林宫接待他们的荣誉。当时的气氛被描写为“诚挚，团结和激动人心的”。[①] 气氛一定是相当无拘无束的：有一张照片上赫鲁晓夫穿着衬衫。另一张照片拍的是新任命的文化部长福尔采娃被一群著名的作曲家——肖斯塔科维奇、赫连尼科夫、哈恰图良等包围着。被邀请者中有卓越的作家——肖洛霍夫、爱伦堡、考涅楚克、费定——以及其他领域的艺术家。

主要报告是由党的理论家米哈依尔·苏斯洛夫做的。他强调了开展统一苏联各民族文化方面的工作的必要性。显然，苏斯洛夫希望改变对于老的斯大林训令——“艺术必需具有民族形式，社会主义内容”——的优先考虑。从今以后，共同的标准——社会主义内容——将首先得到重视。苏斯洛夫强调了“在共产主义建设过程中所产生的苏联社会主义各民族之间互相‘联系’的共同特征。”[②]

在作曲家协会的正式的情况通报上再次刊登的赫连尼科夫、哈恰图良、塔克塔基什维利及其他一些人的评论中可以推断出音乐家们狂热地表示赞同。哈恰图良说道：“迄今为止，所有的注意力都集中于音乐的民族形式、风格、节奏等。内容被放在形式之后。但这是错误的，因为社会主义内容正好是使任何加盟共和国

① 《情况通报》1960 年第 3 期第 1 页。

② 《苏联音乐》1960 年 6 月号。

的音乐成为我们自己苏维埃音乐的要素。"[①] 但从理论上说，苏斯洛夫的讲话意味着贬低苏联音乐的"民间性"的民族特征，而这曾是许多平庸的创作的依靠。但是在实践中，苏联作曲家并不想急于舍弃过去那些他们认为十分方便的手法。

肖斯塔科维奇在《真理报》上发表的一篇文章是特别引人注目的。由于他的身份是苏联音乐界实际上的领导者，而他的文章又〔334〕是出现在共产党的官方报纸上，这更促使人们认为是一篇重要的政策性宣言。发表文章的日子——1960 年 9 月 7 日——是很有意思的，它几乎与批准肖斯塔科维奇申请加入共产党的日子相巧合。批准他的申请是在一星期以后 9 月 14 日提出来讨论的。[②] 难于想像肖斯塔科维奇——直到五十四岁还只是一个"同路人"——终于决心采取这一决定性的步骤，虽然他与党的文化方面的监护人有过不少摩擦。肖斯塔科维奇可能感到了在斯大林逝世而赫鲁晓夫增长了力量以后，党在艺术方面有希望明确地转向自由化的新的姿态。

不论肖斯塔科维奇内心的活动是什么，他在《真理报》上发表的文章《我们这时代的艺术家》[③] 是把他自己交给了党的。以前他从未以更大的热忱谈过共产主义理想，也从未如此地像一个苏维埃制度的"桂冠作曲家"那样讲话。他说："因为这个国家现在已经进入建设共产主义社会的时期，苏联艺术家的使命就变得伟大而崇高"。他对党最近发表的一个文件中以下的话表示完全同意："使知识份子能够更完满地完成他们在苏维埃社会中的工作的，是他们最崇高的共产主义原则，是他们与共产主义建设的实际工作、

---

① 《情况通报》1960 年第 3 期第 3 页。

② 弗雷德·普里伯格:《音乐在苏联》(科隆,1965 年版)第 305 页。

③ 译文载《情况通报》1960 年第 3 期第 38—47 页。

与人民的生活的不可分割的联系”。

肖斯塔科维奇对于党把音乐创作看作是教育人民的手段这一事实引以为骄傲，他保证音乐家们“在对艺术的内容和主要目标的观点上”与党团结一致。然后，他与外国评论家争论道：

“所以当外国人——出于纯粹的政治上的敌意或十足的幼稚天真——试图证明社会主义的美学原则仅仅是破坏艺术家创作个性的一些教条时，人们不禁要问这种人，他们想用什么音乐‘信条’来反对我们的艺术原则呢？”

在这段忠诚的表白之后，他轻蔑地提到西方艺术的现状——“与艺术毫无关系的无稽的、粗糙的形式主义的试验”——他最强烈攻击的目标之一是十二音体系。他部分地重复了前一年秋天在波兰说过的话：

音乐史上再没有比所谓十二音体系的音乐更教条、更无聊的了。它是根据数学的计算人为地创造出来的，它扼杀了音乐的灵魂——旋律，它也破坏〔335〕了形式、和声的美、丰富的民族节奏……同时也废除了所有的一切，诸如内容、音乐作品中人的特质。十二音体系没有前途，不，现在它也没有市场。因为它只不过是一种已经过时的时髦货而已。十二音体系及产生它的潮流，如点描派、电子‘音乐’和具体‘音乐’……早已越过了艺术的界限。”

肖斯塔科维奇嘲笑了那些“自鸣得意的个人主义者”——这些人叫喊所谓“党对苏联文化的教条主义领导”，叫喊所谓“对苏联艺术家施加了压力”，认为这些艺术家被剥夺了实验的权利。尔后，肖斯塔科维奇作了惊人的结论：“我们并不隐讳我们抵制无效的形式实验的权利，抵制在我们的艺术中鼓吹悲观主义、怀疑主义、厌世观念的权利。这些都是现代资本主义世界中泛滥成灾的个人主

义的产物。”

这里不是作为艺术家，而是作为党员在发言；不仅是实验受到了谴责，而且实验的权利也被否定了。肖斯塔科维奇宣告苏联艺术家自愿拒绝充当“可鄙的受阉割的‘艺术’的供应者”，与此同时，他作出了另一个表示忠诚的声明：“为了我们音乐的思想意识上的纯洁性和艺术的完美性，我们要和党共同战斗。我们已经走上了唯一正确的道路，能够创作出内容深刻、不同风格并为广大听众所理解的音乐作品。选择这条道路不是由于顺从法令，而是出自我们内心的要求……”

这表明肖斯塔科维奇最终转向了党的正统观念。作为一个艺术家，他竟然比其他任何人都更加受到党的唯命是从的官员的狭隘的命令的支配，这是一种奇怪的、令人费解的现象。

在肖斯塔科维奇的文章中，他煞费苦心地说明，他并不是对所有的现代西方音乐都表示反感：“带着没有生下来就已死了的观念和形式上及技巧上的教条的现代主义，降低了艺术作品的水平和摧毁了艺术个性……值得尊敬的是那些蔑视时髦的音乐风尚的西方作曲家们……”。他特地提到了巴托克、勃里顿、奥涅格、维拉-洛勃斯、米罗、威纳、奥里克、布朗克、杜里、奥尔夫、巴柏和“其它一些人”。

多么奇怪的凑合！把杜里、威纳与巴托克、勃里顿结成奇怪的伙伴。名单中没提到的名字倒更引人注目。例如肖斯塔科维奇在二十年代曾仿效过的兴德米特和克舍涅克。至于斯特拉文斯基，肖斯塔科维奇认为他的罪过在于“完全脱离了我们时代的真正要求和崇拜毫无才能的人的风尚”。两年以后，肖斯塔科维奇与作为苏联受尊敬的客人来到莫斯科的斯特拉文斯基同席而坐。作曲家的全部名单表明肖斯塔科维奇回顾的心情，因为大多数名字在二〔336〕

十年代都是风行一时的人物，而肖斯塔科维奇自己当时也很年轻，并富于冒险精神。

人们很想知道这篇文章有多少成份是出于政治上的权宜之计，有多少是艺术上的信条？熟悉肖斯塔科维奇的人，相信他的言论与行动完全是真诚的。哈里森·索尔兹伯里写道："你可以象我一样坚决不同意肖斯塔科维奇……你可以像我一样天真地关心他……你可以像我一样认为他是错了……但你对一件事不容怀疑：他是十分诚实，十分诚恳的，他的错误出自他的内心而不是出自理智。"①

无论是受"内心"还是受"理智"的推动，肖斯塔科维奇使自己越来越与党的文化政策相一致了。他发表的意见通常被刊登在《真理报》上，使之带有权威性的味道。在二十二次党代会之后（会议开始于1961年10月17日）肖斯塔科维奇写了一篇题为《作曲家及其任务》的文章。发表于1962年1月17日的《真理报》上。肖斯塔科维奇在赞扬了党"在我们的国土上建设共产主义"的纲领之后，以华丽的词藻继续写道："在这个展现了普遍幸福的壮丽前景的历史性文件中……赋予文化以巨大的重要性。我们音乐家们能从这个纲领中领会到许多深刻的思想探索到对我们的艺术原则最有价值的源泉。"然后，他断言在西方这种"普遍的幸福"是不可能获得的：

"由于失望、恐惧、厄运的威胁等潜在趋势，由于缺乏正确的理想和明确的生活目标，紊乱的思想支配着今天的资本主义世界，这种紊乱对艺术上出现的各式各样的思潮是负有责任的，它们是如此远离人民的需要，实质上是没有前途的。……对于这个事实，即：所有这些反人道主义的思潮都是和社

① 哈里森·索尔兹伯里：《美国人在俄国》（纽约，1955年版）第250－253页。

会主义现实主义格格不入的，这一点，我们怎么强调也是不会过分的。”

肖斯塔科维奇一贯的文风是不灵活和不虚饰的，他可能不是这篇虚伪的胡话的作者，但他签了名以证实他自己的看法与这个宣传内容是一致的。著名音乐学家、《纽约先驱论坛报》评论员保罗·亨利·兰曾暗示肖斯塔科维奇已顺从了“政治风向”。[①]说真的，肖斯塔科维奇从天性来说不是一个战士，他在1936年和1948年两次撤消自己的主张，表现得比所需要的更为驯服和温顺。但是1962年他的声望已登峰造极，当时没有外界的压力，没有促使〔337〕他奉承党到如此程度的明显理由。如果这些文章是他当时的信念的真诚表现的话，那么，在同一年后来的日子里他突然地惊醒了。1962年12月，在赫鲁晓夫狂暴的嫌恶之下，他的第十三交响曲遭到了禁演。

肖斯塔科维奇态度的改变和他对作曲家的公民义务和意识形态义务的反复强调，在他的音乐作品中都有所反映。社会主义现实主义真正的纪念碑是第十一交响曲（“1905年”）和第十二交响曲（“纪念列宁”）。它们的首次演出有意安排在具有重大政治事件的场合：第十一交响曲是为1957年纪念十月革命四十周年而准备的，第十二交响曲是在1961年10月第二十二次党代会开幕式上演奏的。

作曲家是把这两首交响曲当作描写俄罗斯革命历史的两幅巨大的壁画来设计的。它们有足够的标题性以激发苏联群众想象力，因而受到狂热的欢迎。然而在西方，评论界的反应是相当冷淡和带着俯就心情的，有时甚至是敌视的。显而易见，一个西方听众

① 《纽约先驱论坛报》1962年4月22日，第四部分第6页。

不可能作出像苏联听众那样热烈的反应，因为他不能从感情上投入主题之中。问题是肖斯塔科维奇的“革命”交响乐，如果脱离其作为基础的标题，能否独立存在，是否具有足够的内在音乐价值以激发出一种普遍的反应。许多西方评论家对这个问题给与否定的答覆——一种意见认为“是标题而不是音乐占了上风”。当西方专家们对这些音乐作品“图画似”的特点进行批评时，苏联理论家把它看作是一大财富。“在交响乐形式中‘引起群众共鸣’的问题，肖斯塔科维奇解决得很出色，很有独创性，所采取的手法是……用其他群众性的体裁渗入到交响乐中……”，一位俄国评论员写道：“人们可以说肖斯塔科维奇的交响乐艺术经历了电影音乐的感化力”。①

这种“电影”的特质在西方评论家们看来显然是一种倒退。马丁·库佩尔写道：“对西方的耳朵来说，它（第十二交响曲）里面交替出现的暗淡与华丽色彩、平庸的乐思的无穷反复令人难以忍受，而幼稚的思想意识方面的标题使人想到也许这部作品真正的归宿应该是电影。”② 事实上，1962年，当第十二交响曲（“列宁”）作为在西方的首次演出出现于爱丁堡音乐节时，它受到了评论家们沉重的打击。彼得·海沃思在《纽约时报》上写道：“当然，肖斯塔科维奇是个有名的发展不平衡的作曲家。但这首新的交响乐被坚决认为是他主要作品中最差的。在爱丁堡的大多数音乐家和评论家坦率地对它的幼稚和乏味感到惊讶。”③

〔338〕

以上这些评语是由一位曾对前一首交响曲——“第十一”评得相当温和的评论家写的。1960年，他曾在《观察家》上为肖斯塔科

① 《苏维埃俄罗斯音乐史》第4卷（莫斯科，1963年版）第163页。

② 马丁·库佩尔，载《每日电讯报》，1962年11月29日。

③ 《纽约时报》1962年9月6日，

维奇写“标题性”交响曲的动机辩护过。他认为,“写一部有关他的家乡列宁格勒的1905年事件的交响曲,对肖斯塔科维奇来说并不是不相宜的。”海沃思嘲笑那些西方美学家们对这类作品几乎是不加思索地给以否定。他说:“只要苏联评论家们把第十一交响曲这样的作品宣布为……社会主义现实主义的杰作,某些西方的同行就会像杜勒斯那样迅速地把它作为宣传品而加以拒绝……依我看来,把它看作是政治制度的牺牲品,那就如同把埃尔加的第二交响曲被描写为对英帝国主义的敬礼一样的愚蠢和不明智。”①

肖斯塔科维奇在着手写第十一和第十二这两首标题交响曲时是经过深思熟虑的。他以前的十首交响曲只有第七(“列宁格勒”)可以说是纯粹标题性的。当然还有两首青年时代的作品,第二交响曲(“献给十月”)和用最后的合唱部分为整个交响曲定调子的第三交响曲(“五·一节”)。但这两首交响曲已经从苏联的保留曲目中消失了,作曲家本人也把它们否定了。

那么,我们是否必然要断定肖斯塔科维奇其他的交响曲都是非标题性的呢?不必。肖斯塔科维奇对标题音乐有他独到的不落陈套的见解,这在他1951年的一篇题为«关于真正的和所谓的标题音乐»的文章中曾详述过。一部音乐作品的潜在的思想(例如他的第五交响曲的哲理性的内容),对他来说就构成一种“标题”。肖斯塔科维奇承认不能完全舍弃用声音来描绘的技巧——例如“列宁格勒”交响曲第一乐章中入侵段落或是电影«攻克柏林»中的战争场面。但是总的说来,肖斯塔科维奇反对仅仅是“描写性音乐”的概念,反对总是用外在的图画般的因素来取代乐思。基于这一观点,肖斯塔科维奇反对像莫索洛夫所写的«炼铁厂»那样的作品,因为它正是这样一种“替代品”。但他觉得巴赫的赋格曲,肖邦的 [339]

① «观察家»1960年1月31日。

乐曲，海顿、莫扎特和贝多芬的交响曲是“标题性”的，因为它们有“丰富的思想和内容”。这当然实际上与现代所有的标题音乐的定义是相反的。人们必然会不同意他的说法，但必须承认，他的定义至少对他自己的音乐作品来说，是有根据的。他是这样表白的：

“我以切实的内容来检验标题主义（也就是标题性的手法）……音乐的内容不仅由一个详尽叙述的主题所组成，而且也包括一种具体化了的思维或是思维的总和……从我个人的情况来说——许多其他写器乐作品的作曲家的情况也是如此——标题的概念总是先于音乐作品”。①

这段话写于1951年，是在肖斯塔科维奇写第十交响曲的两年前。第十交响曲由于它充满了忧郁情绪而在莫斯科引起了热烈的讨论。如果在作曲家的内心有一个“标题”的话，那他是没有把它透露出来。

然而，交响曲具有标题性内容的问题经常盘旋在他的脑中。他是否感觉到这样的一种任务所提出的挑战？他是否领会到他最后成功的一部交响乐作品是1941年写的标题性的“列宁格勒”交响曲（第七）——尽管它有些缺点——而其后连续三部交响曲，虽然他尽了很大的努力，由于性质比较抽象而没有打动人民。因此，作为在十月革命四十周年向苏联人民的献礼，肖斯塔科维奇创作了一首阿萨菲耶夫可能称为“历史音画”的作品——一幅描绘1905年第一次俄国革命的音乐画像。然而，人们不能太强调这部作品的标题性内容：事实上，它更多的是主题的反映而不是主题的描绘。不错，有一些——虽然不是很多——“真实”的部份，但也有长段概念性的沉思冥想，有一个艺术家对早已过去但仍在震撼人心

① 肖斯塔科维奇：《论真正的和虚假的标题性》，《苏联音乐》1951年5月号第76—77页。

的事件的崇高的怀念。在这一特殊情况下，一个听众对作曲家的情绪能感受到什么程度，要看他对伟大的革命主题认识的程度。这个主题与其说是俄罗斯的，不如说是人类的。当这音乐演奏给敌对的或是漠不关心的耳朵听时，它将会黯然失色而失去感染力。

苏联评论家们曾以第十一交响曲与第七交响曲“列宁格勒”相比较。肖斯塔科维奇的传记作家拉宾诺维奇写道：“……这两部作品是肖斯塔科维奇音乐特征的最好和最完美的表现，它具有热情的、小册子作家的音调，这些音调出自音乐家的崇高的公民责任感。在这两部作品中，他对人民生活中有着特殊意义的时期作了忠实的描写……”①

所用“小册子作家”一词——选择了一种不恰当的词——并无英语中轻蔑的意思，而是想表明肖斯塔科维奇是一个“为一种事业而奋斗的战士”。在第十一交响曲首次演出后不久，肖斯塔科维奇写道：“除非作家、艺术家或作曲家与人民的生活有着紧密的联系，艺术创作活动将会毫无成果。只有能感受到时代脉搏与精神的作者才能真实地表现出人民的思想。没有任何其他的条件可能产生伟大的现实主义的艺术作品。”② 〔340〕

在第十一交响曲产生了巨大影响之后，肖斯塔科维奇显然受到鼓舞要继续沿着同一条道路前进。当他正在创作另一首交响曲——“列宁”时，他在俄罗斯联邦共和国作曲家全会的报告中表达了他的一些想法；这些想法早在1961年就已见诸于文字：

“标题交响乐这一类型作品的创作上的失败，是很令人遗憾的。标题音乐在音乐教育中的正面作用是众所周知的，因为这种音乐能为广大听众所理

① 拉宾诺维奇：《肖斯塔科维奇》第154页。

② 同上（肖斯塔科维奇：《更接近人民》，《消息报》1958年1月8日）。

解。这类音乐受挫折的原因之一是音乐设计及戏剧设计上的标准化，从而导致表现手法上的保守主义，因此造成艺术效果的薄弱……标题的和有文字依据的作品具有一种特殊的民主性。但这并不意味着我们可以忽视其他类型的交响乐及器乐作品。假如一部非标题性的作品充满了新的苏维埃人的展望的话，那么它与致力于当今紧迫主题的标题作品同样是当代的作品。例如，在普罗科菲耶夫的第五交响曲中，我们听到了我们时代真正的活生生的声音……。"①

肖斯塔科维奇的讲话具有说教的语气，但因为他是在对作曲的同行们讲话，这种语气完全是正当的。他好像预料到将会出现一股热衷于标题交响乐的热潮——既然他已正式采用这种形式——他指出纯音乐的形式也不容忽视。在提到标题音乐创作上的某些失败时（他列举了几个近来由列夫·克尼培尔和青年作曲家亚历山大·霍尔米诺夫与亚历山大·伏里亚科夫斯基等人写的作品作为例子），肖斯塔科维奇主要责备"表现手法上的保守主义"和"软弱的折衷主义"。当他把自己列入进步与创作革新的行列时，肖斯塔科维奇认为有必要告诫"假冒革新和盲目模仿现代西方时尚的危险"。他认为这些东西就是"十二音音乐和具体音乐"。显然，肖斯塔科维奇为苏联音乐设想了一条中间道路：既避开陈腐的保守主义，又脱离试验性的序列主义。他强调作曲家的精神状态。〔341〕他说："真正现实主义的革新是受音乐的现代主题所支配的，是力求一种自然、奔放和感情上有表现力的音乐语言——这样一些特征决定了许多苏联作曲家在更大范围内进行创造性的探索。"②

肖斯塔科维奇的目标，在他的音乐里比在他的语言里表现得更清楚。他以第十一和第十二交响曲来证明他的"真正现实主义

① 《情况通报》1961年第2期第4—5页。

② 《情况通报》1961年第2期第2页。

的革新”的概念。这两个作品代表了他重新确立某种倾向于图画主义的交响乐思维。一个苏联历史家把它描写为“一种‘四幕的交响乐戏剧’……具有柏辽兹的形象化叙述的传统”。①

肖斯塔科维奇新的交响乐风格，既没有好得象苏联人所欢呼的那样成为一种启示，也没有坏得象西方评论家所认为的那样令人厌恶。尽管他坦率地承认音乐的标题性，作品的绘画式的面貌更多地还是引起人们的联想而不是写实。正如贝多芬在他的“田园”交响乐中所说的：“感情的表达比绘画更为有力”。

对于第十一和第十二交响曲，人们可以说它们的音乐是注释多于描写。确实，它们都是时事性的作品，都与具体的历史事件有关。但这种时事题材是附加在传统的四个乐章的格式之上的，而说明每个乐章的意义的唯一线索是它的副标题。在这两个作品中，交响乐形式起了重要的作用；事实上，第十二交响曲的第一乐章是一个写得很好的“奏鸣曲快板”——这在肖斯塔科维奇的开始乐章中是罕见的。

第十一和第十二交响曲是俄罗斯革命的一幅双连画——正如第七和第八是卫国战争的一幅双连画一样。第十一交响曲的标题为“1905年”：这一悲剧事件是由这些乐章的副标题来进行概述的——“冬宫广场”、“1月9日”、“永恒的记忆”和“警钟”。四个乐章一章接着一章互不断开；全部交响曲结构是套曲式的，某些主题一再出现，特别是在末乐章。第一乐章勾划出被雪覆盖着的凄凉的彼得堡冬宫前面的广场。第二乐章经常以现实主义的语言来描写“血的星期日”大屠杀。第三乐章是对牺牲了的英雄们的葬礼挽歌。第四乐章是对最后胜利的战斗期望。

---

① 根·奥尔洛夫：《苏维埃俄罗斯的交响音乐》（莫斯科—列宁格勒，1966年版）第309页。

肖斯塔科维奇把与革命经历有关的现成的音乐编进每个乐章里去。这种“历史的具体化”并不是一种新的做法；十九世纪的俄罗斯作曲家们就曾用过，而苏联作曲家们用得更多。但是，除了极少数例外，现成主题的插入使音乐的效果肤浅了。这种方法颇有弊端：有些作曲家使用一种杂烩式的技巧，把许多有名的曲调串起〔342〕来而没有什么个人的特点，另外一些作曲家感觉需要把民间素材融汇在他们个人的风格里时，又歪曲了原来的特点。

肖斯塔科维奇以熟练的、完美无缺的经验解决了这个久已存在的问题。这些主题从来不是仅仅作为“引用”的材料出现的，而是完全和交响曲的结构融成一体。这些主题，由于它们所表现和发展的样式，奇迹般地带上了明显的“肖斯塔科维奇式”的形象。肖斯塔科维奇在选择这些“借来的”材料上表现出很强的识别能力。第一乐章是建立于十九世纪两首政治囚犯的歌曲上的——《听吧！》和《囚徒》。在后面的几个乐章里，他用了1905年的一些革命歌曲：无产者的送葬进行曲《你们光荣牺牲了》、《疯狂吧，暴君》和《华沙革命歌》（原来是一首波兰歌曲）。此外肖斯塔科维奇从他的《十首革命史诗合唱曲》① 中的第六首——标题是《1月9日》中选了他自己的两个主题。他把它们转用在这首交响曲的带有同样标题的第二乐章中。第一个主题是人民向沙皇的请愿：“您啊，我们的沙皇，我们的父亲”，第二个主题是以“脱帽吧！”的歌词开始的。在终曲的一个地方肖斯塔科维奇从斯维里多夫（他以前的学生）的音乐喜剧《火花》里借用了一个主题。这部喜剧是表现革命前的工人生活的。

① 无伴奏混声合唱《史诗》写在第十一交响曲之前八年，可以被认为是这首交响曲精神上的“序言”。它表明了肖斯塔科维奇早就热衷于革命题材。歌词是由十九世纪末二十世纪初不同的革命诗人们写的。

肖斯塔科维奇把所有这些看来是那么不相同的音乐素材，结合成为对 1905 年 1 月那些毁灭性日子的一种有力的召唤。列宁受到"血的星期日"事件的震动，两天之后写道："起义开始了……巷战正酣，街垒林立，枪声四起，大炮轰鸣。血流成河，争取自由的内战的烽火燃烧起来了……"。① 十九年以后，胜利者列宁就是在这个古老的无产者的葬礼进行曲——《你们光荣牺牲了》——的乐曲声中下葬的。

似乎是为了证明要造成一个"现实的"气氛可以不引用"真实的"材料，肖斯塔科维奇在他的下一首交响曲中放弃了这种方法，第十二交响曲是以自由创作的主题为基础的。这两首交响曲的内在连系是清楚的——事实上，清楚到了这一首经常被称为另一首的"续篇"。它们都是献给伟大的革命事件的——第十一献给 1905 年，第十二献给 1917 年。第十二交响曲因为缺少歌曲的联想，显得描写性和标题性较少，而在内容上给人以更加崇高的感觉。

〔343〕 创作于 1961 年并为纪念列宁而写的第十二交响曲，如通常的那样，有四个乐章，不间断演奏。每个乐章有个示意性的题目：《革命的彼得格勒》、《拉兹里夫》、《阿芙乐尔》、《人类的曙光》。然而这些题目没有构成一个"标题"，而仅是传达情绪的一个线索。《革命的彼得格勒》是果断而激动的，流畅的第二主题成为整个作品的警句。第二乐章《拉兹里夫》，是缓慢而反省性的；题目的意思可解释为"涨潮"，但它也可以认为是列宁在十月革命之前隐藏的地方。第三乐章的题目是来自曾向冬宫开炮的巡洋舰"阿芙乐尔"号。末

① 列宁：《俄国革命》，文章发表于 1905 年 1 月 11 日（《列宁全集》第 8 卷第 53 页）。参见奥尔洛夫：《肖斯塔科维奇的交响乐》第 303 页。

乐章表现了由列宁的胜利所引起的对人类的礼赞 ①

作为一首交响曲，第十二交响曲可能比肖斯塔科维奇以前的交响曲更严格地遵循传统形式。第一乐章是古典的奏鸣曲快板；第二乐章是一个沉思的慢板；第三乐章是一首有进取精神的谐谑曲（去掉了“诙谐”的意思）；第四乐章是一首豪华的终曲。虽然每一个乐章都有它自己的主题，但通过主题变形和循环再现的技巧，使许多主题都巧妙地交织在一起。可是，促使第十二交响曲的音乐语言最突出的特色，是由于它接近于鲍罗丁的那种史诗般的宏伟，尤其是鲍罗丁的第二（“勇士”）交响曲。肖斯塔科维奇的作品中没有比他的第十二交响曲的第一乐章更富于俄罗斯音调了。俄罗斯风格也存在于第二乐章的安静的沉思与第三乐章积极进取的活动之中。不幸的是，末乐章——《人类的曙光》，有些臃肿而啰嗦。甚至苏联的评论家也承认末乐章的这一弱点，但是他们经常评论说它是“静止的”——一种缓和而谨慎的说法。

第十二交响曲直到1970年以前没有被任何美国主要乐队演奏过。它在西欧的初次演出是在1962年9月举行的爱丁堡音乐节上。肖斯塔科维奇出席了这个献给他的音乐节。这次演出使人感到极大的失望。彼得·海沃思在把这首交响曲批评得一钱不值之后，又补充了一个意味深长的回忆：

“……这些年来，西方世界倾向于把肖斯塔科维奇看作是一个斯大林主义的牺牲者，杰出的小提琴协奏曲和第十交响曲出现在斯大林死后的年代，似乎证明了这种看法。今天，他在西方的观念中可能不是一个‘自由的’作曲〔344〕家，但假如他愿意的话，他大概是可以有相当的行动自由的。为什么这个能够写出那么有光彩的和有人的热情的，那么机智和老练的讽刺的音乐的作曲

① 这个“胜利”主题与普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫斯基》的终曲中英雄胜利地进入普斯科夫的主题是相似的。

家，把他的时间浪费在这种极端平凡的东西上？”①

真的，为什么呢？或许是因为对一个苏联作曲家来说，他的社会职责和艺术职责是同样重要的。他的首要职责既不是为了艺术也不是为了全世界，而是为了他的同胞和共同信仰列宁主义的听众。这种音乐是一种社会的音信，而它只是说给那些相信它的人听的。这样一种联系在西方是不可能有的：那里“不相信的人”是太多了。

在1961年10月举行的二十二次党代会上，对1956年二十次党代表大会后开始的非斯大林化作了最后的润色：决定将斯大林的防腐尸体从红场上的列宁墓移走。10月31日通过的决议说，斯大林违背了列宁的遗训，他滥用职权，镇压了大批“忠实的苏维埃人民”，决议还谈到了“个人崇拜”时期的其他种种罪恶行动。

这次大会主要内容是要重新掀起“建设共产主义运动”。文化部长福尔采娃的讲话，使那些希望得到更多的自由的人们不太舒服。她完全否认需要任何这样的自由：

“那些反动的苏联文学和艺术批评家们，指责我们的作家和艺术家把他们的创作工作与党的政治结合在一起，因此断言会限制‘创作的自由’。对此，只有一个回答：我们对创作自由有不同的概念。这些人简直不懂得共产党是我们社会的指导力量这样一个无可争辩的事实……而苏联艺术家们是怀着深刻的内在的坚定信念，为人民的利益、为党的任务服务的。”②

艺术科学院主任约根森是代表艺术家的发言人，肖洛霍夫以作家的身份发言，但是没有邀请作曲家发言的记载。在大会休会

① 《纽约时报》1962年9月5日。
② 《真理报》1961年10月22日。

几天之后，《苏维埃文化报》刊登了一篇作曲家协会的第二流官员谢尔盖·阿克休克写的文章。在气势汹汹的“音乐！向前进军！”的标题之下，他沉闷地列举了苏联音乐的成就。他提到了那些与〔345〕诸如宇宙飞行员、保卫和平、反殖民主义的斗争，以及——当然的——无所不在的列宁等当代题材有关的作品。人们注意到在作曲家名单中有一些新的名字；俄罗斯的阿列克谢·尼古拉耶夫（第一交响曲）和阿尔弗雷德·什尼特凯（《战争与和平之歌》），爱沙尼亚的占·里亚特斯（《第一个宇宙飞行员赞歌》）和阿尔沃·帕亚尔特（《和平之路》）。阿克休克把他的不快集中在“有才能的”沃尔康斯基所写的《严格的音乐》上，说他“过久地停留在没有成果的探索现代派音乐的沉闷气氛中。”在暗示一个分裂出来的现代派小组时，阿克休克说：“今天的青年赋与我们希望与快乐，因为明天他们就将指引苏维埃音乐艺术前进。当一个青年让自己为资产阶级现代主义倾向、为十二音音乐所引诱，在泥沼中进行试验，在死教条和死方案的陷阱中翻滚的时候，为数不多但令人生厌的创作上的失败，更使人感到遗憾。”①

虽然沃尔康斯基是唯一被点名的人，但是不久，其他一些人就和他一起，在侵犯音乐实验的问题上，向着“当局”的顽固的阻力进行挑战。

这个问题于1962年3月26—31日在莫斯科举行的第三次全苏作曲家大会上被一再提出。所有的主要发言者都以毁谤的口吻谈到十二音体系，夹带着嘲笑，向青年作曲者提出警告。当然最突出的是赫连尼科夫。他说：

“在这里，我必须提到，在音乐生活洪流的一股逆流中，有一个唯我独尊

① 《苏维埃文化报》1961年11月4日。

的小组，在从事形式上的探索和无成果的实验。他们努力用别人扔掉的衣服来装饰自己，这显然是我们一些年轻作曲者不成熟的迹象……我们的青年试探者们必须觉悟到，在创造性的探索自由与缺乏原则之间是有区别的。"①

看到年老的作曲家们多么愿意给青年一代以各种自由——只要这种自由是在传统的界限之内的——总是很有趣的。哈恰图良这样宣布说："如果某些青年作曲家有时做得过火，我认为用不着吃惊。如果这些年青人沸腾的高涨情绪只是引导他们为了新奇本身而寻求新奇；如果一个年青的作曲家为了探求一种完全是他个人的独特风格而借用由于长期滥用已变得陈腐不堪的十二音音乐或序列音乐的体系，那就有危险了。"

这个组织的另一个坚定分子卡巴列夫斯基似乎并不那么担心。他说："某些青年作曲家对十二音音乐感兴趣。那末，会怎么样呢？我坚信，如果一个作曲家是有才能的话，他要么完全不理睬那种音乐，要么像全世界有才能的作曲家一样，在尝试它之后抛弃它。"卡巴列夫斯基接着对斯特拉文斯基已经"接受十二音体系"表示惊奇。但是，这已很清楚："即使是一个伟大的作曲家，他如果依照十二音体系的规则，也是不能产生任何有价值的作品的。"② 〔346〕

格鲁吉亚的奥塔·塔克塔基什维利重新提起关于资产阶级意识形态和十二音体系之间的所谓联系这一陈旧骗局。他说："十二音体系和'序列'音乐是和一种非常明确的意识形态联系在一起的。它被人们大力推广，并且受到很多金钱上的支持……因此，反对十二音音乐和序列音乐的斗争不仅是一种风格方面的斗争：这是一种意识形态上的斗争，并且是很尖锐的斗争。"③

① 《情况通报》1962年第1期第11页。
② 《情况通报》1962年第1期第36，39—40页。
③ 《情况通报》1962年第1期第44页。

肖斯塔科维奇在1962年1月17日发表的一篇文章里已经表示他反对十二音音乐、电子音乐、以及具体音乐的“原始性”。他说：“人们必须再一次极为明确地强调，所有这些反人道主义的倾向，同社会主义现实主义是完全格格不入的，一般地同苏联人民的需要，特别地同苏联艺术家的需要是完全格格不入的。我们的音乐是建筑在另外一种基础上的……”①

这么多杰出的发言人在作曲家代表大会上叫嚷反对现代主义，说明不只是少数青年作曲家卷入了这个十二音体系的异端之中。不久以前还是“地下的”运动现在表面化了。特别是年轻的作曲家爱沙尼亚人帕里亚特被赫连尼科夫挑出来予以严厉的批评：“帕里亚特的作品《讣告》十分清楚地说明十二音体系的试验是站不住脚的。这个作品是为了纪念法西斯主义的牺牲者而写的，但是它具有外国‘先锋派’作品的特征：超表现主义地，纯粹自然主义地描写害怕、恐怖、绝望和沮丧的状态。”

当赫连尼科夫承认帕里亚特是一个“有才能的作曲家”时，他认为帕里亚特的表现手段是失败的：“因此，我们看到用资产阶级先锋派音乐的表现技巧来体现我们时代先进思想的尝试，已被它们所产生的效果证明为不可信的。”②

说什么使用“资产阶级”手段来描写对法西斯主义的抵抗；好像有调性的音乐对反法西斯主义有垄断权似的，这种自以为是的态度是多么偏狭。当人们探查到苏联对达拉皮科拉或卢吉·诺诺的那些全是用序列音乐的语言写成的强烈的反法西斯作品的评价时，就会大吃一惊。

但是，讨论十二音体系，对第三届作曲家代表大会胜利地检验

---

① 《真理报》1962年1月17日。

② 《情况通报》1962年第1期第11页。

1957—1962年间苏联的音乐成就来说，不过是一个瞬息即逝的“不谐和音”。

“在第二届和第三届全苏作曲家代表大会之间的五年是苏联音乐史上最〔347〕有成果的时期。它确实可以被认为作曲家的创作力非常兴旺的时期。”①

如果往好的方面考虑的话，那是有值得骄傲的理由的：肖斯塔科维奇的最后两部交响曲、斯维里多夫的清唱剧、哈恰图良和卡拉耶夫的舞剧音乐、赫连尼科夫和卡巴列夫斯基的近作等等。另外，还出现了一些年轻人，他们没有采纳西方现代主义，基本上是在传统的表现方法范围内，创作出某些新的、有感染力的作品。

对亚美尼亚的一个青年作曲家爱德华·米尔佐扬（生于1921年）给予了非常高的评价。他的弦乐和定音鼓交响曲给专业的听众以深刻的印象。赫连尼科夫提到了它的“乐观主义、不可阻挡的趋势和造型光明的主题”。肖斯塔科维奇对它有极好的印象，他说：“这对作曲家和作为一个整体的苏联音乐来说都是一个很大的成功。”卡巴列夫斯基称米尔佐扬的交响曲是“非凡的”。

它的确是个动人的作品，富有亚美尼亚民间色彩，充满了生气和活力——可是本质上是非常旧式的。罗伯特·克拉夫特（他陪同斯特拉文斯基在1962年访问了苏联）听了米尔佐扬的作品演出录音，表示很失望：“它从具有草原气息的广板开始，接着好像是谐谑曲风的（我抱歉地说它是同样地深奥的），然后结束在一半是狂想曲、另一半是莫斯科两步舞曲的快乐章上。一切都很拙劣。”②

---

① 《情况通报》1962年第1期第4—5页。

② 罗伯特·克拉夫特：《斯特拉文斯基的回乡，俄国日记》，《遭遇》（1963年6月）第44页。

阿列克谢·尼古拉耶夫的第一交响曲和莫依谢伊·瓦因伯格的第四交响曲被发现具有苏联交响音乐趋向的新的特色。它们强调快乐或抒情的心情，代替了几年前的“阴郁的、沉思的和假悲剧式的”状态。

罗季昂·谢德林使自己与日俱增的声望更加生色：大剧院在1961年为他的歌剧《不仅是爱情》举行了首次演出。由于他发现了“在现代对口唱方面俄国音乐形象的新财富”而受到高度称赞。① 歌剧的脚本是根据安东诺夫的几篇短篇小说改编的，它描写了今日苏联农村的生活。作曲家小心地保留了对口唱的动人的节奏和旋律：他用它们来“表达总的气氛、人物的情感以及他们之间的关系”。②

年龄较大并且有更多经验的伊凡·捷尔仁斯基写的另一歌剧遭到很大失败。《一个人的遭遇》是根据肖洛霍夫的小说创作的，肖洛霍夫曾给作曲家提供《静静的顿河》，这一题材，使他在1935年取得首次成功。必须想到，《一个人的遭遇》能在1960年登上大剧院的舞台完全是由于剧本的力量。故事是感人的和简单的，总谱是静止的和不相称的。缺乏创造力、幼稚地使用主导动机的技巧和配器上的单薄，妨碍了戏剧的展开，到了完全无味的地步。他的同事们谴责他“专业上疏忽”、“创作上不负责任”和“自我陶醉”，这些毛病使他“把不成熟的作品交给好几个剧场，并授与他们任意处理这作品的权利。”③ 这是捷尔仁斯基一系列失意中的最后一次，他再也不能重复他早期在三十年代所取得的成功了，就象他再也不能试图依靠日丹诺夫的影响一样。

〔348〕

① 《情况通报》1962年第1期第6—7页。

② 《情况通报》1961年第4期第1页。

③ 《情况通报》1962年第1期第7—8页。

年轻的乌克兰作曲家列昂尼德·格拉包夫斯基（生于1935年）由于他为合唱和管弦乐写的四首乌克兰歌曲而获得了高度称赞。肖斯塔科维奇的评价是友好的，但不是没有批评的："格拉包夫斯基的乌克兰歌曲使我非常喜欢……他的改编由于处理自由和良好的合唱写作，引起了我的兴趣。我对作曲家能作的唯一责备是他的过于精细的乐队风格；也许更简单些在这里就更能适合主题本身的朴实性。"① 的确，格拉包夫斯基的交响曲的外观对那个简单的歌词来说是太华丽了。但是，它表明这是一个过去了的阶段；现在，格拉包夫斯基是属于发展中的苏联先锋派作曲家集团的。

1962年召开的第三届作曲家代表大会显示作曲家协会正处于它的权力的顶点。与会人员代表四十二个不同的民族，像赫连尼科夫骄傲地指出的那样——"一个社会主义音乐文化工作者们真正兄弟般的协会"。② 作曲家协会获得了党的尊重和友谊。党的理论家苏斯洛夫亲自祝贺代表大会的召开表明了这一点。自从1948年以来一直担任协会第一书记的赫连尼科夫从斯大林主义向赫鲁晓夫主义的微妙过渡中幸存下来。他在1962年又再次当选。和赫连尼科夫一起当选的是一个八十四人组成的理事会，形成一个全国性的代表机构。其中有二十五人在书记处工作。通过吸收一些较年轻的会员们到理事会来工作，理事会缓和了对这个"老卫兵队"过于作威作福的任何刚露头的批评。在理事会里的较年轻的作曲家有谢德林、谢尔盖·斯洛尼姆斯基、米尔佐扬、尼古拉耶夫、帕赫穆托娃、和卡连·哈恰图良（著名的阿拉姆·哈恰图良的侄子）。他们名义上是分担责任，但不能左右方针路线。大人物和老年一代仍占统治地位。

---

① 《情况通报》1962年第1期第32页。

② 《情况通报》1962年第1期第15—16页。

[349] 出席1962年代表大会的有不少外国客人。当然，首先是那些“人民共和国”的代表，意思是指在苏联势力范围里的那些国家。中国、日本和印度出席了，但是北朝鲜和阿尔巴尼亚都没有出席。西方的来宾包括法国、比利时、挪威、芬兰和美国的。美国作曲家塞缪尔·巴柏代表他的国家发了言，他提出警告说：

“在这里，我对急于试图创造一种苏联的现代风格提出警告。正像你们深知的，才能是不可以强求的。年轻的肖斯塔科维奇以他的第一交响曲在世界上突然出现的那样非凡的天才是不能够经常重现的。在教育领域里，你们做了那么多的工作，在这种巨大努力下，第一流的作曲家一定会涌现出来。但是，五年计划不能把人才计算在内。对作曲家作太多的干预和太多的鼓励可能是不明智的。青年作曲家将找到他们自己的风格。如果它们是过份实验性的话，公众无论如何也不会接受它们的……”①

在作曲家代表大会上，有国际上的代表们出席，证明了苏联对整个音乐界采取的总的立场的变化。在仇视外国人的1948年的第一届代表大会、纯粹是民族的1957年第二届代表大会和有国际性饰边的1962年的第三届代表大会之间有着多么明显的对比。对这个发展有贡献的因素是苏联和各国的文化交流、演奏大师们的国际比赛、以及苏联艺术家在全世界取得的凯旋性的成功。像吉列尔斯和李赫特尔、奥依斯特拉赫和柯岗、罗斯特罗波维奇和维什涅夫斯卡娅这样一些名字已成为最高艺术的象征。的确，在沙皇时代俄国艺术家们已经博得了国际上的赞扬。但是应该归功于苏联的教育制度，它使优良的老标准得以保存下来，并扩大了音乐教育的基础，收容了每一个有天才的孩子。福尔采娃在1961年党代表大会上的发言中有理由自豪地说：“在过去五年里，举行

① 《情况通报》1962年第1期第70—72页。

了三十九个国际音乐比赛。在这些比赛会上，苏联演奏家们获得了二十七个一等奖，三十五个二等奖和三等奖。”①

赫连尼科夫在作曲家代表大会上的发言里曾几次提到国际关系。他提到自从1957年以来莫斯科的作曲家协会接待了来自三十个国家的二百五十名访问者。有相同数目的苏联作曲家和音乐学家作为代表团的成员访问了欧洲、亚洲、非洲和美洲的许多国家。他补充说:“交换乐谱、唱片、音乐期刊和图书的工作加强了。”1960年，作曲家协会，以卡巴列夫斯基和维诺格拉多夫（一个民俗学家）〔350〕为代表，成为联合国教科文组织的国际音乐委员会的正式会员。赫连尼科夫没有提到、但是同样重要的是，国际音乐学会吸收了两名苏联会员，即尤里·凯尔迪什和伊凡·马尔丁诺夫。他们于1961年在纽约、1964年在萨尔斯堡、1967年在卢布尔雅那代表苏联参加了国际音乐学大会。但是，国际音乐学会征求苏联音乐学家作为个人会员的一切努力都被作曲家协会拒绝了；显然，那两位官方会员在合作方面是有一定的“限量”的。苏联在扩大对于国际音乐资料馆的帮助方面也是很缓慢的，这个资料馆登录有世界主要的音乐图书馆的珍贵收藏。

赫连尼科夫的发言，提到了外国现代作曲家的作品在苏联的演出次数正在增加。他表示希望再增加一些，但坚持要警惕“作为资产阶级艺术特征的世界主义倾向”。他说：

> “苏联音乐家们对颓废的资产阶级音乐的一切式样和趋向所采取的立场是完全明确的。在艺术方面与资产阶级意识形态进行的斗争是我党进行的意识形态斗争的主要组成部分。……我们知道在两个世界的美学斗争中我们是站在正确方面的……”②

① 《真理报》1961年10月22日。

② 《情况通报》1962年第1期第2—24页（原载《苏联音乐》1962年6月号第3—26页）。

但是，赫连尼科夫不得不承认："我们对资本主义世界音乐艺术的一些过程的研究是不够充分的"。说到这个缺点，他归咎于苏联评论家们，因为他们"在评价一些二十世纪资产阶级艺术的现象时，时常缺乏坚定的原则"。在苏联的词义学里，"坚定的原则"当然是意味着马克思主义或列宁主义的原则。赫连尼科夫真正想要的是看到批评家们对西方音乐的有害倾向进行更有力的痛骂，而不是试图"掩饰某些现代主义的趋向"。在以下几句话里就可以清楚地看出他发怒的原因了：

"我的意思是指，在艺术史研究所最近举行的讨论会上，某些音乐学家和艺术评论家强调表现主义——对今日的整个艺术，包括我们苏联的艺术——所谓的进步的和丰富的影响。那样的发现……是引导我们回到苏联音乐中早已过时的落后状态中去。"

赫连尼科夫拒绝承认的是对一些名词，如现代主义、印象主义、表现主义等等的重新评价已经太迟了。的确，艺术史研究所〔351〕（那时隶属于科学院）的工作人员有艺术各方面（包括音乐）的专家，他们有足够的能力去进行这种重新评价。对表现主义的讨论是朝着正确的方向前进了一步，尽管赫连尼科夫和其他保守派并不是那样看待的。

在1962年作曲家代表大会辩论的过程中，音乐学家凯尔迪什涉及了现代性这个题目。① 他十分正确地断言："现代性不是二十或三十年前的东西。"或者，按照赫连尼科夫的说法，"现代性正在成为大多数音乐形式中占统治地位的主题。"但是，经过细查，就可

① 《情况通报》1962年第1期45—46页。

以发现俄国人对“现代性”这个名词的理解有着不同的涵义：凯尔迪什和赫连尼科夫所说的好像都不是指现代的音乐语言，而是指最新的论题或态度。对赫连尼科夫来说，音乐上的现代性是指有关马克思主义现实的主题——如劳动中的英雄主义、征服宇宙、争取和平、反殖民主义斗争等等。凯尔迪什也提到变化了的情况：过去二、三十年里发生了“巨大的变革”，千百万人民对“新生活”有了体会。这就需要“改变艺术的主题和题材，使用不同的形象和表达手段”。那时，苏联所有对现代性的谈论都不是关于音乐的语言的，而是关于可能影响音乐创作的音乐以外的情况。

尽管如此，赫连尼科夫和凯尔迪什都不愿意被人说成是度量狭窄的。赫连尼科夫断言：“在对待现代音乐方面，我们不是禁欲主义者或反对派。现代主题和形象的实现，首先必须寻求新的表达方法”。凯尔迪什解释说：“在估量各种不同创作趋向的问题上，我们已变得比较宽容了。过去，经常以很少的理由、甚至毫无理由就把苏联作曲家的作品和现代外国音乐作品定为形式主义的。”但是凯尔迪什刚刚承认了这点以后就指出可能存在“抹杀”“社会主义现实主义艺术和外国艺术中的某些现象的分界线”的固有“危险”。尽管后者可能含有“一些有价值的和进步的因素”。

在凯尔迪什的陈述里有发人深思的一段话，他似乎向外边世界对真正理解现代苏联音乐的能力进行挑战：

“我们的时代——社会主义和共产主义在全世界取得胜利的时代——的艺术，不能根据二十世纪初或第二个四分之一世纪的美学趋向混合而成的美学范畴来下定义。这种美学范畴是资产阶级文化的危机和衰退的产物（虽然它们含有某些反抗的因素，例如表现主义）。”〔352〕

凯尔迪什是完全错了吗？东方和西方失去一个共同的价值标

准是可能的吗？作为一个西方人（一个公开承认自己是现代主义者的西方人），罗伯特·克拉夫特在1962年调查苏联情况时说："我自己的感觉是，对这个向外发展的社会的管理者来说，安东·威伯恩的音乐只能像垂死的文化的神经质的滴嗒声一样。总之，我感到这里不需要它，或者不需要和它有来往，而这就是我看到的苏联生活……"①与此同时，克拉夫特把苏联作曲家看作是"音乐逻辑至少在一光年的距离之外的一个学派，他们的感情境界是在天河的另一边的"。这种裂缝看来是全面的。

然而，我们仍然能从凯尔迪什的委婉的文章里、从他的吞吞吐吐和试探性的一些"让步"里，感到在对那些概念，如现代主义、形式主义、现实主义和其他一些被裹起来的"主义"试图重新评价。在1962那年，有一些力量在起作用，准备重新查看阻碍苏联音乐思想的那一堆破旧的口号和陈腐的偏见。

不到六个月以后，出生于俄国的八十岁老人伊戈尔·斯特拉文斯基在离开俄国五十年以后来到莫斯科。他以一些直率的真理震撼了当局。这位老年的大师在列宁格勒对一群青年音乐家说到十二音体系时，他转向赫连尼科夫说道："你，吉洪·尼古拉耶维奇，也快要试一试它了。"目击者克拉夫特告诉我们说："每个人听了这话后都笑了，吉洪·尼古拉耶维奇自己笑得最爽朗"。②我们可以肯定，那是一个有礼貌的主人的发笑。斯特拉文斯基没有使赫连尼科夫转变，赫连尼科夫并没有试一试"它"；但是，不少年轻的苏联作曲家从斯特拉文斯基的言和行中得到了巨大鼓舞。

① 《遭遇》(1963年6月)第44页。

② 同上，第46页。

十三、1962年秋的莫斯科 〔353〕

1962年秋季，我正在莫斯科——美国和苏联的文化交流协定使我能够在那里逗留。这是音乐上、艺术上、政治上令人兴奋的几个月。杰出的音乐家和艺术家从外国来到这里，其中有伊戈尔·斯特拉文斯基、叶胡弟·曼纽辛、海普齐巴·曼纽辛、罗伯特·肖和他的合唱团、乔治·巴兰钦领导的纽约市芭蕾舞团等。举行了一些重要的音乐节和一些作品的首次演出，其中包括肖斯塔科维奇的有争论的第十三交响曲和他的（曾经有过争论的）歌剧《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》的重演。在驯马场举办了大型艺术展览会，展出了长期隐藏起来的绘画和雕塑，从而赫鲁晓夫对现代艺术又进行了一番攻击。发生了古巴的导弹危机，它使两个世界大国处于战争的边缘。这一切——以及其他一些事情——都是在1962年10至12月这短短的三个月里发生的。我在那个期间见到的和听到的事情给我以难忘的印象。以下几章主要是我那时在莫斯科和列宁格勒亲自观察的记录。

在我到达两天之后的10月3日，我听到了斯特拉文斯基在莫斯科举行的最后一次音乐会。节目单里包括他的一个很早期的作品《焰火》，作品第三号(1909)；三个乐章的交响曲(1946)；钢琴和管弦乐队的随想曲(1929)；以及根据1947年的版本演奏的《彼得鲁什卡》。音乐学院的大厅里挤满了等待的观众，他们主要是来亲自看看和听听这位传说中的大师。斯特拉文斯基仅仅指挥了节目单上最后的那个作品。在演出前和演出后都受到了热情洋溢的欢

迎。他指挥了他改编的«伏尔加船夫曲»作为加演节目。也许是由于它的不寻常的和声，它使听众很困惑。罗伯特·克拉夫特很有效果地指挥了节目的前半部。乐队仅仅奏出了中等的水平;显然，乐队对那些音乐不怎么熟悉，演奏没有说服力也无热情。强烈拥护现代音乐的苏联钢琴家塔吉亚娜·尼古拉耶娃辉煌地演奏了那首随想曲。

〔354〕 在这个音乐会的几天以后，为斯特拉文斯基举行了一次记者招待会。但是，主宾没有出席。这使一大群人非常失望。没有提供他缺席的理由，但是谣传说他被邀请去访问赫鲁晓夫了。事情确是这样。那次会见似乎是亲切的，尽管斯特拉文斯基报道那次会见时带有枯燥无味的特征。由于"赫鲁晓夫先生不是一个音乐家"，会见时没有谈论音乐。但是，这个拥有一切权力的人特别热心地来会见他，使这位沉着的大师多少有点荣幸感。会见时在场的有斯特拉文斯基夫人、赫连尼科夫(他代表苏联作曲家)和罗伯特·克拉夫特。

为了理解斯特拉文斯基访问俄国的全部意义，人们必须回忆他和他本国的这种又爱又恨的关系。他于1912年离开了圣彼得堡，于1962年回到那里。他对正在进行统治的布尔什维克和他们的意识形态的憎恶和任何逃亡者一样强烈。这种憎恶似乎是与年俱增而不是与年俱减。1925年，他谢绝了卢那察尔斯基私人邀请他去俄国指挥。二十年代，斯特拉文斯基的作品曾在俄国演奏过。1929年，阿萨菲耶夫的«论斯特拉文斯基»出版了。一直到1935年，«彼得鲁什卡»还在列宁格勒演出，米哈依尔·德鲁斯金为此发表了评论。

三十年代期间，斯特拉文斯基和俄国的关系开始恶化。1933年出版的阿诺德·阿尔什万格写的一篇文章，开头的一句话是:

"斯特拉文斯基是一个重要的和几乎是道地的帝国主义资产阶级的艺术思想家。"① 1935 年用法文出版的斯特拉文斯基的自传中有一些关于俄国革命的不客气的批评。接着是斯特拉文斯基于1939—40 学年度在哈佛大学的"查尔斯·埃里奥特·诺顿"讲座所作的演讲。②第五讲"俄国音乐的体现"中包含一些对苏联音乐和音乐概念的尖锐批评。反过来,在日丹诺夫进行清洗的 1948 年,苏联对斯特拉夫斯基的诽谤达到了高峰。那时,作为 1962 年邀请斯特拉文斯基的主人赫连尼科夫说斯特拉文斯基是反动的资产阶级音乐的代表人物。③这些攻击后来更是变本加厉。1951 年涅斯齐耶夫说他是"资产阶级现代主义的无耻提倡者"。④而在斯特拉文斯基接受十二音体系和序列主义之后,这种攻击就变得庸俗下流了。新仇旧怨合起来构成了一个不能克服的障碍。在针对斯特拉文斯基的《神圣的歌》而写的一篇题为《神圣的不协和音》的评论中,有以下一句话:"作曲者的灵魂受到了什么样的破坏和阉割才使他能创作出那样可怕的音乐呢?"⑤当伦纳德·伯恩斯坦和纽约交响乐 [355] 团于 1959 年访问苏联把斯特拉文斯基的作品(《加冕》和一首钢琴协奏曲)列入节目单时,他还得道歉。在这期间,斯特拉文斯基并没有保持沉默:他继续批评苏联的音乐和音乐美学。在他的《三十五条问答》(1957)里,我们读到:

"俄国在音乐方面的孤立——她会说是我们的孤立——至少有三十年的

① 阿诺德·阿尔什万格:《斯特拉文斯基设想的道路》,《苏联音乐》1933 年 5 月号。

② 作为《音乐诗学》于 1942 年(法文)、1947 年(英文)剑桥(马萨诸塞)发行。

③ 赫连尼科夫发言全文载斯洛尼姆斯基:《1900 年以来的音乐》第 691—699 页。原载《苏联音乐》1948 年 1 月号第 54—62 页。

④ 涅斯齐耶夫:《美元的不协和音》,《消息报》1951 年 1 月 7 日。

⑤ 涅斯齐耶夫:《神圣的不协和音》,《苏联音乐》1958 年 2 月号,第 132 页以下。

历史……苏联杰出音乐演奏家没有超出十九世纪的文献。常常有人问我能否同意到苏联去指挥。为了纯粹是音乐上的理由，我不能同意。他们的乐队不演奏三个维也纳人(他是指勋贝格、贝尔格和威柏恩)和我自己的音乐，而我可以肯定，他们对我们五十年前就采用的音乐节奏技巧方面最简单的问题也应付不了。我的音乐风格对他们也是陌生的。这些困难不是经过几次排练就能克服的；需要二十年或者三十年的时间。……”①

显然，斯特拉文斯基和苏联当局双方都必须缓和他们之间的不妥协，以便使1962年有历史意义的访问成为可能。正式邀请是由赫连尼科夫亲自传送的，他到斯特拉文斯基在加里福尼亚的家里去拜访了他。

斯特拉文斯基本人充分意识到苏联某些人对他怀有仇视。在他动身去莫斯科那天晚上，他坦率而不动感情地说：

“我计划去访问俄国，并没有怀念家乡的一面。我愿意去主要是因为我已证实俄国年轻一代的音乐家们真正希望我去，或者需要我去。在苏联，没有任何一个艺术家的名字比我受到更多的辱骂。但是，怀着怨恨是没法和俄国人办成什么事情的。”②

尽管斯特拉文斯基否认，这次访问毕竟是带有某些怀念乡土的性质的。但是，它的意义超过了这位八十岁的大师和他的故乡在疏远了五十年之后的象征性和解。斯特拉文斯基所作的四个星期的访问，使苏联音乐受到一次经久的冲击，尽管在他的音乐会节目里还没有列入他的晚期的“序列”作品。但是即使没有序列主

① 虽然苏联评论家通常引用《旋律》杂志(1958年2月号)中的德译文，但这段文字最初发表于《交流》杂志(1957年6月号)，并编入《斯特拉文斯基和克拉夫特对话录》，纽约，1958年版(伦敦，1959年版，第114页)。另见鲍里斯·施瓦茨：《苏俄评论中的斯特拉文斯基》，《音乐季刊》1962年7月号。

② 《每周新闻》1962年5月21日。

义，从他的乐谱中可以学到足够的东西：突然，他的作品，从《加冕》到《浪子奇遇》(1951)，展现在苏联新的一代听众眼前。甚至当1962年秋纽约市芭蕾舞团在莫斯科演出他的芭蕾舞作品《阿贡》〔356〕(1957)时也没有出现抗议的嘟囔声。

苏联年轻一代的音乐家羡慕地聚集在斯特拉文斯基的周围——特别是在列宁格勒。他在讨论十二音体系和序列主义时的坦率态度使年老的和年轻的人都解除了武装；忽然间，讨论这些问题不再是"犯罪"了——序列主义失掉了它秘密进行的状态。当时所造成的影响是无形的和无法估量的。虽然在几个月以后意识形态的"螺丝"又拧紧了，但是取得的进展是永久性的。这一点并没有逃脱斯特拉文斯基富有经验的耳目，即：在苏联，所谓的"先锋派"主要是由初学者组成的，他们寻求指导，努力吸收不熟悉的技巧。据报道，斯特拉文斯基把他们称为"可怜的、无才能的模仿者"。他的话是不是确切地被引用了，那是另外一回事。但这句话曾被一位苏联高级官员引用来贬黜音乐界的先锋派。①

在另一方面，(外国记者)也引用了斯特拉文斯基对当时一批"官方"苏联音乐作品说的一些直率的话。在列宁格勒的一次类似的试听后，他告诉克拉夫特说："那是真正的铁幕"。②但是，苏联报纸对待这位年迈的大师是尊敬的，甚至是有感情的。那样的意见没有被登在报上。当斯特拉文斯基在苏联国土上时是和蔼可亲的，并且明显地被他这次访问的感情上的和音乐上的影响所感动。

美国指挥家罗伯特·肖和他的合唱团来到苏联提供了完全是另外一种性质的激动。俄国人习惯于一种浓重的、相当有力的合

① 伊利切夫1962年12月26日的演说，载《苏维埃文化报》1963年1月10日。英译文载《苏联最新报刊摘要》第15卷2期第7页。

② 《遭遇》(1963年6月)第44页。

唱风格，而肖的合唱团的清澈的、非常透明的声音对他们来说是个新发现。只有三打左右的歌唱演员分散地站在舞台上。他们不是通常地那样按照声部排列，而是按照若干个“单独的”四重唱排列的。每个四重唱组分开站着，可是又互相配合着。但是，这种分散排列并没有在需要力量的时候造成力度的损耗。莫斯科听众的惊讶和喜悦是无穷尽的，他们给以暴风雨般的掌声。节目本身也提供了更多的兴趣。10月16日，我听了一次巴赫 b 小调弥撒曲的演出，别人告诉我在莫斯科已经很久很久没有演过这个节目了。一小群“进口的”器乐家以完美无瑕的风格为巴赫作品的演出伴奏，令人更加愉快。①

〔357〕 此后不久，在11月19日，我听到肖的合唱团的最后几场音乐会中的一场。这次是一套混合节目。它包括一些对莫斯科说来是新的音乐作品，例如阿诺德·勋贝格的《世界和平》(他1907年的早期作品）以及美国作曲家查尔斯·艾夫斯和诺曼·德罗·乔约的几个作品。听众很热情地要求加演，都被慷慨地满足了，加演的重点是“美国”音乐：格什文的《波吉和贝斯》中的两段音乐，理查德·罗杰斯的《奥克拉霍马》，还有三、四首黑人的圣歌。一首用俄文唱的俄国民歌对主人来说是个礼貌的姿态。

当叶胡第·曼纽辛于1962年11月中旬到达莫斯科时，他受到了像老朋友那样的欢迎。第二次世界大战后不久，战争刚刚停止，曼纽辛是第一个访问苏联的外国艺术家。这种亲善的姿态仍然没有被忘记。曼纽辛还和很多访问过西方国家的苏联艺术家，如奥依斯特拉赫、巴尔沙依、罗斯特罗波维奇等人有着很友好的关系。当

① 罗伯特·肖的合唱团是由三十四名歌手和二十四名器乐演奏家组成的。他们在十一个城市演出了三十场。巴赫的 b 小调弥撒曲共演了十场，仅在莫斯科就演了四场。

他和他妹妹，钢琴家海普济巴，于1962年一起到莫斯科时，这种个人的情谊是很明显的。我不得不错过他的第一个音乐会——那是一个奏鸣曲独奏会，节目单上有一个巴托克的奏鸣曲——原因是搞不到票，即使通过美国大使馆和文化部那样的老渠道也无法弄到票。11月16日，曼纽辛第二次演出的那天下午，我给曼纽辛写了一张私人的便条，说明我无票的苦境。碰巧，我们都住在布达佩斯饭店里。我在一个小时内就得到了答复。他给我打了内部电话，他说："来吧！到我们这里来，我们一起去音乐会。"于是，我们都挤进了一辆"官方的"小汽车，有叶胡第、他的妻子黛安娜、海普济巴、他的经理人、以及几个不知从哪里出来的俄国老太婆。举行音乐会的音乐厅前面的广场已经被警察封锁。几百人在兜圈子，他们希望如果听不到他的演奏，至少能够看到这位艺术家。曼纽辛和他的伙伴们不得不在好脾气的人群里挤出一条路，而我在他身边，拿着他的大的方形提琴盒：显然，我是必不可少的人了。在那天晚上，曼纽辛演奏了贝多芬的协奏曲，比以往演奏得更美妙。在休息时，一些小提琴家在休息室热闹地聚集在一起，谈论这场演出。

俄国人对曼纽辛的艺术效果的反应不仅是赞赏，而是对他的音乐概念的情感上的亲近，是对他奔放的热情、对他的人道主义的一种本能的反应。由于他的艺术造诣超过了仅仅是机械般准确的〔358〕水平，没有人对他技术的完美讲出模棱两可的话。有一次演出使我特别记得清楚。那是和鲁道夫·巴尔沙依指挥的莫斯科室内交响乐团一起演出巴赫和莫扎特协奏曲的一个夜晚。在乐队演完巴赫的全部《赋格的艺术》后，已是午夜了，接着又立即进行排练。由于找不到其他排练时间，叶胡第·曼纽辛和俄国音乐家们——虽然很疲劳，但是很愉快——决定在夜里进行工作。对事业这样的

热忱，在世界其他地方是不容易找到的。

关于给纽约市芭蕾舞团和它的出生在俄国、但是已经离开俄国三十八年的指导乔治·巴兰钦骚动式的欢迎已经有过许多报道了。可以说，巴兰钦的舞蹈艺术背离俄国芭蕾舞的概念和斯特拉文斯基背离他的老师李姆斯基-科萨科夫达到了一样的程度。另外巴兰钦所挑选的演出节目也并不是为了取得轻易的成功。与此相反，他选择了斯特拉文斯基(«阿贡»)和威柏恩(«插曲»)写的芭蕾舞音乐是一个有意的挑战，正如普罗科菲耶夫的«浪子»一样，在苏联还没有听见过。没有故事、没有布景、没有精致服装的芭蕾舞对苏联观众说来是个新鲜的事儿。但是，纽约芭蕾舞团克服了一切障碍，甚至当古巴导弹危机达到顶点时，还在克里姆林宫大厅为六千人演出那样的政治障碍也被他们克服了。(附带提一句，正好是同一个时候——1962 年 10 月 21 日——叶甫根尼·姆拉文斯基指挥的列宁格勒交响乐团在纽约作首次演出，受到了热烈的欢迎。)

由法国作曲家亨利·索该、雷蒙德·路歇尔和丹尼尔·列许儿组成的一个重要的代表团于十月下旬到达莫斯科，受到了热烈的欢迎。乔治·奥里克过不久也到了。10 月 29 日，在音乐学院大厅举行了管弦乐音乐会，专门演出了法国客人的作品：奥里克的«菲德儿组曲»、索该的舞剧«俄狄浦斯»组曲、路歇尔的«乌尔加什狂想曲»以及列许尔的«裁缝安德列»序曲。音乐包含了恰好能取悦人们的听觉而又不触犯任何人的现代派作品。因此，取得的成功是巨大的。在节目单上还有拉威尔的 G 大调钢琴协奏曲，尽管苏联钢琴家亚科夫·查克演奏时有点笨手笨脚，却轻而易举地成为节目单上最精彩的一个作品。和法国作曲家小组一起来访的还有音乐学家米歇尔-R·霍夫曼，他生在俄国，住在巴黎，他写的很

多关于俄国和俄国音乐的书籍都在巴黎出版。

1962年10月，苏联作曲家协会还接待了两位英国客人：青年〔359〕作曲家斯蒂芬·道奇森和肯尼思·莱顿。由于著名的外宾潮涌般来到莫斯科，相对地说，他们在莫斯科停留了两周没有引起公众多大的注意。道奇森对苏联音乐状况的中肯评述曾在《作曲家》杂志上（1963年春）发表。他的很多印象和我自己的经验是相同的。

但是，那年秋天音乐方面令人兴奋的景象并不完全是由外国客人促成的。在重要的首次演出中有列昂尼德·柯岗在11月3日演出的哈恰图良为小提琴和管弦乐队所写的一首新的协奏曲—狂想曲。这首狂想曲比哈恰图良早在1940年作的小提琴协奏曲在音乐上更为错综复杂，但不如那首旧作品自然，听起来有点做作。几天以后，首次演奏了安德列·埃什帕伊的第二交响曲。关于这部作品事前有过很多好评，包括赫连尼科夫个人的称赞。它被证明是一部令人喜欢的作品，但轮廓不清。

指挥家阿勃拉姆·斯塔塞维奇介绍了他自己改编的两个作品的"半"首次演出。一个是根据肖斯塔科维奇的作品改编的、为弦乐和定音鼓的C小调小交响曲，结果弄清楚原来是肖斯塔科维奇的第八号弦乐四重奏，经他改编为一个较大型的大合奏而已，是一个完全不必要的尝试。斯塔塞维奇还演出了他所改编的取材于普罗科菲耶夫电影配乐《伊凡雷帝》中的大合唱。显然，改编者希望他的《伊凡》能达到像普罗科菲耶夫自己在《亚历山大·涅夫斯基》中所达到的同样成就。但他的希望没有能够实现：这首新的大合唱好像是一个没有多少内在联系的仿制品。但是，听普罗科菲耶夫的这些选曲而不受银幕的牵制倒是一种愉快的，有时还是动人的体验。

从11月20日到30日，在"全苏青年作曲家创作调演"的标题

下，举行了一系列音乐的首次演出。有十一个音乐会——管弦乐、合唱、室内乐和(轻)音乐——是在莫斯科举行的。它们被称为“入选作品音乐会”。作为准备，先在各加盟共和国的首府和其它主要城市作第一轮演出，以便从中挑选值得送往莫斯科的最好作品。根据规定，所有苏联作曲家协会的会员，加上音乐学校的学生，甚至业余爱好者都有资格参加。年龄限制是35岁。在调演的过程中，据报道有一千多首作品得到演出和评价。虽然没有发现什么新的优秀的人材，对大多数青年作曲家来说，这个经验无疑是有益的。

所有的音(乐)会都是在通常的大音乐厅举行的，面对特选的〔360〕一些爱挑剔的观众，由有经验的艺术家、职业管弦乐团和合唱团演出。颁发了奖品。获奖者的年令虽然不超过35岁，但已经早有了名声，其中有格拉包夫斯基、谢德林、谭伯格、帕里亚特、帕赫穆托娃、奥加涅相。没有特别惊人的作品；实际上，在这些音乐会上所听到的音乐，暴露了在技术方法上的千篇一律，以及异常缺乏音乐上的大胆创新。它是代表“当局”的音乐，是经过地方官员仔细筛选的，清洗了一切可疑的新东西。对局外人来说，最显著的特点是作曲家具有全国规模的代表性——苏联的一个真正横断面。在莫斯科上演的节目是否真正是最好的，是不可能断定的；为了取得这种全国性的平衡，必须采取某些折衷的办法。但是，这项规划的成功，再一次显示出作曲家协会紧紧地掌握着这个国家的音乐生活。

好像是为了表明作曲家协会并不是单纯地从事“严肃”的音乐，11月12日到16日在莫斯科召集了一个正式的大会，专用于讨论西方所谓的“流行”音乐。苏联人有个名词叫“Эстрадная музыка”(游艺音乐)，其中包括流行歌曲和爵士乐。主持这次“流行”音乐会议的不是别人，而是肖斯塔科维奇。参加讨论的作曲家

有卡巴列夫斯基、赫连尼科夫、穆拉杰里，以及一些杰出的“流行音乐”作曲家，像马特威伊·勃兰特尔和亚历山大·茨法斯曼——他们二人在二十年代曾是爵士乐的先驱者。

最多的争论集中在爵士乐问题上，特别是新式的即兴演奏的爵士乐。示范演出的东西，按美国标准来说，是“原始的”和业余的，但是苏联爵士乐历史上的波折是个情有可原的理由。

作为第一次世界大战的一个后果，美国风格的爵士乐在二十年代横扫欧洲。俄国并不是不受传染的：1925 年，西德尼·比切特的六重奏团作了六个月的访问，引起了轰动。俄国音乐家们很快就吸收和同化了这种新的风格。这些音乐家中有勃兰特、伊萨克·杜那耶夫斯基和列昂尼德、乌焦索夫。他们享有盛名。1929 年，俄罗斯无产阶级音乐家协会（拉普姆）把爵士乐作为“资产阶级的颓废艺术”而取缔了。甚至像高尔基那样有身份的作家，在 1931 年写的《肥佬的音乐》里，也大声地反对爵士乐的资本主义含〔361〕义。当俄罗斯无产阶级音协在 1932 年瓦解的时候，爵士乐得以重生。电影《快乐的年轻人》对苏联的爵士乐起了推动作用。那是杜那耶夫斯基写的音乐，由原来是流行歌曲演唱者的乌焦索夫担任主角。1932 到 38 年间，一个有天才的钢琴家亚历山大·茨法斯曼和他的爵士乐队在苏联巡回演出。事实上，他的乐队更接近于保罗·怀特曼的交响爵士乐的风格，而不是舞蹈乐队。茨法斯曼的《反抗曲》是根据格什文的《蓝色狂想曲》而写成的。1938 年，一个正式的苏联国家爵士乐队组成了。它吸收了茨法斯曼乐队和其他团体的最好的演员。本质上，它是一个游艺乐队——一个演奏轻音乐的乐队——爵士乐的因素大大地被冲淡了。像一个乐队以前的成员报道的那样，并不是每个人都喜欢这样的“调和”：“广大听众对我们不满意，因为我们演奏的爵士乐不怎么像他们所熟悉

和喜欢的真正爵士乐。而我们也没有使斯大林高兴，因为我们的音乐里仍然有点真正的爵士乐。”①

第二次世界大战的爆发结束了国家爵士乐队。最后，组成了一个新单位，即乌焦索夫指导下的俄罗斯共和国的国家游艺乐队。在日丹诺夫时代，西方风格的爵士乐当然是受到严厉谴责的，但是，在比较放松了的斯大林以后的年代里，音乐家们试图寻求一种权宜之计——调整爵士乐使之适应青年一代的一般需要。苏联爵士乐的热中者一时还局限于复制私运进来的唱片或秘密的“美国之音”广播。本尼·古德曼和他的乐队访问了俄国，再一次使俄国的注意力集中在美国风格的爵士音乐上。赫连尼科夫在1962年告诉我说：“我们并不反对爵士乐，我们只是反对‘美国化的’爵士乐。早晚我们将发展一种俄国风格的爵士乐。以圆舞曲为例，它固然是诞生于维也纳，但是请看我们的作曲家是如何改造了圆舞曲，给它以俄国的风味。对爵士音乐也将是这样。”

1962年11月肖斯塔科维奇担任“轻音乐”会议主席这件事，使我们回忆起在三十年代他曾写过几首为爵士乐队演奏的组曲（现在叫做游艺乐队组曲），这些乐曲曾被茨法斯曼的巡回乐队广泛地演奏 与这次会议有关的是，肖斯塔科维奇邀请了赫鲁晓夫出席一个在克里姆林宫大厅举行的音乐会。在那里，一些苏联最好的小乐队都出场了。这是个有意的冒险——赫鲁晓夫的保守的音乐趣味是众所周知的——然而没有成功。几天以后，他说：“我不喜欢爵士乐。当我听到爵士乐时，好像我胃里有气体一样。”②

几个月以后，他在一次重要演说中对这次即席评论作了进一步铺陈。〔362〕他对在11月听到的爵士音乐会作了诽谤性批评：“对爵

① 朱里·杰拉金：《艺术的驯服》（雷登译，纽约，1951年版）。

② 《遭遇》（1963年4月），第44页。

士乐队和爵士乐的热情……不能认为是正常的。不能认为我们反对一切爵士音乐……但是，有那么一种音乐，它给你一种要吐的感觉……因为某种理由，一个爵士乐队出现了，然后出现了第二个，然后第三个，然后三个一起出现。一件好的东西太多了，会令人受不了，使你感到难受。爵士乐一齐响起来是难以忍受的，即使你想躲也躲不了……有一些爵士乐你听不懂，并且讨厌听它。”①

说这个话的时候，正是在赫鲁晓夫主席的话就是法律的那个时候。尽管如此，在1964年暂时缓和时，肖斯塔科维奇还公开主张对轻音乐和爵士乐采取更多的灵活态度，因为“青年人不能跟着古典音乐跳舞。”那时，是赫连尼科夫采取了纯粹主义者(Purist)的态度。他在《苏维埃文化报》上写道:“关于广播时间里充斥着爵士乐这件事，我们收到很多不满的意见。”作为答复，有五百万份发行量的《共青团真理报》指责赫连尼科夫对流行音乐不够注意。②整个争论现在已经平息。最近出版的苏联音乐百科全书以注重实际而冷静的态度论述了爵士乐这个题目。③

保守派和自由派知识分子之间的一场非常引人注意的对抗，在以“社会主义现实主义艺术的传统与革新”的题目下召开的为期三天(1962年11月26日到28日)的会议上展开了。它是由三个学术机构共同发起的。这三个机构是:艺术史研究所(附属于文化部)、艺术理论与历史研究所(艺术科学院的一个部门)以及全俄戏剧协会。第一天开全体大会集中讨论美术。第二天的议程分为戏剧和电影、音乐、美术三个组进行。第三天的大会以艺术史研究所

① 1963年3月8日演说。载《遭遇》小册子第9号(《赫鲁晓夫论文化》)第30页。

② 参阅《纽约时报》1964年6月5日。

③ 参阅科普兰关于苏俄爵士乐的意见。见(原书)第332—333页。

所长克鲁日科夫的发言作为结束。

一般讨论的语气是揭露性的。发言者相继站起来抨击文化上的斯大林主义的祸害及其残余。发言人都怒气冲天，任何想要进行严格控制的暗示都受到嘘声的攻击。当音乐学家雅鲁斯托夫斯基——他这一行中最受尊敬的成员之一——试图用他从巴黎带来的一些唱片来说明西方现代主义的"荒唐"时，听众对他是那样不耐烦，以致他不得不压缩他准备好的讲稿。保守的画家谢洛夫的〔363〕发言被诘问者们所打断，一周以后，他被任命为美术科学院的新院长。一位音乐家耽心地对我说："如今谴责过去是时髦的，但是现在和将来又是怎样呢？"

的确，现在是怎样呢？在11月26日会议开始的那天，在美术教师埃利·别留金的画室举行了一个半公开的美术展览。陈列的油画大约有七十五幅，是别留金和他的学生用抽象派或半抽象派风格制作的作品。厄恩斯特·涅兹维斯内的一些雕塑也展出了。几天以后，别留金展览会搬到驯马场去了。那是一个大展览馆，在那里正展览着"莫斯科美术三十年，主要是回顾性的美术展览。但是，别留金的作品被安置在单独的房间里，对公众是不公开的。

12月1日，赫鲁晓夫和他的随行官员参观了驯马场的展览会，也让他们看了那些收藏抽象派艺术的房间。赫鲁晓夫的反映是可以预料的。他对这些抽象派艺术家怒气冲冲的做了长篇的激烈攻击，责骂他们是傻瓜、寄生虫，并且谴责他们辜负了国家的信任。在赫鲁晓夫的左右是保守派画家谢洛夫和格拉西莫夫。可能是他们两人策划了整个事件，以抑制现代主义者愈来愈大的胆子。然而，赫鲁晓夫的愤怒比任何人预期的还要大；他指责了文化部长福尔采娃和文化事务方面的专家列昂尼德·伊利切夫，因为他们太放任了。赫鲁晓夫当场说："我们在艺术方面要保持一种严格的

政策”。他还发誓说在意识形态问题上“没有共处”。

赫鲁晓夫毫无节制的发泄占满了《真理报》的第一版。正如一位专家所写的那样：这是1946——1948年日丹诺夫清洗以来对苏联创造性艺术采取最严厉制裁的信号。”[①]立即召开了艺术界的知识分子代表以及党的领导人的会议。1962年12月17日，大约有四百名艺术家、作家、音乐家、电影和戏剧界人士在克里姆林宫举行会议。主要发言人是新成立的对党的中央委员会负责的“意识形态委员会”主席伊利切夫。[②]由于某些不可思议的原因，伊利切夫企图极力低估艺术的危机。他说：“没有发生异常的或意外的事情。我们党对文化领域的形势是满意的。”但是，接着就说明，的确存在着危机局面：在揭发斯大林“个人崇拜”的借口下，据说社会主义的决心减弱了。他说：

“我们绝不允许社会主义社会的意识形态和文化发生动摇或遭到削弱……一揭露‘个人崇拜’和克服它的影响不应削弱我们的力量，相反，应该加强我们的力量……在社会主义意识形态和资产阶级世界的意识形态之间没有过，也不可能有任何和平共处。” 〔364〕

伊利切夫批评的矛头是直接指向抽象派画家和雕塑家的。文学和电影受到了某些注意；关于音乐，只讲了一小段：

“形式主义的倾向不仅不幸地在美术界，而且也在音乐、文学和电影领域里开始漫延。例如在音乐方面，尽管总的有进展，但是我们看到有人迷恋各种外国的——也不仅是外国的——爵士乐队的希奇古怪的吼叫。这不是指

① 普里西拉·约翰逊和利奥波德·拉贝兹：《赫鲁晓夫和艺术》剑桥（马萨诸塞）1965年版，第101页。

② 同上，第105—120页。原文载《真理报》1962年12月22日。

一般的爵士乐，而是指那些常常袭击听众的噪音来说的，它仅是由于误解才被人称为音乐。”

但是在一周以后，伊利切夫又转回来论述音乐上的“错误倾向”。12月26日，他说：“某些青年作曲家专心于试验十二音体系的音乐，这不是好的征兆。就其荒唐和丑恶来说，这只能和抽象派艺术相比。”在这里，伊利切夫引证了斯特拉文斯基最近对“列宁格勒的形式主义先锋派的土里土气的崇拜者”所说的轻蔑的话，并补充了这一点：“是啊，在这情况下，斯特拉文斯基的判断是个有价值的证据。这应该使某些青年人停下来考虑了，他们和一部分音乐追随者是以牺牲伟大的、有意义的艺术来换取廉价的模仿，换取没把握的成功。”①

在制造了这样的舆论之后，人们一定以为十二音体系者的大军正在威胁着苏联音乐的基础。但是；伊利切夫仅仅透露了一个人的名字：“人们不能不提到作曲家安德列·沃尔康斯基的态度。他是个有天才的人。由于某种原因，他喜欢把时式服装从别人背上脱下来穿在自己身上。他把自己关闭在一个狭窄的制作音乐玩意儿的小天地里，能有什么好处呢？那样的音乐只能引起少数假充音乐内行的人的兴趣。归根结底，从各方面来判断，他是能够用美好的音乐来使苏联听众高兴的……”②

这话听起来是忧伤多于愤怒。自从1954年以来，沃尔康斯基就是一个造反者。他因为“不顺从”而被莫斯科音乐学院开除。伊利切夫要求他回到“当局”的立场上来，那是天真的，不会有结果的。

---

① 《苏维埃文化报》1963年1月10日。

② 同上。

到目前为止，对音乐界用不着有任何大规模的谴责，因为确实〔365〕没有什么可抱怨的：在赫连尼科夫和理事会的严格控制下，已把为数不多进行实验的作曲家赶入地下。他们没有让公众听到和鉴定的机会。音乐机构的台柱穆拉杰里在《真理报》上强调要提高警惕："真的，除了沃尔康斯基的《明镜组曲》外，在我们的音乐会舞台上，现在还没有看到任何有抽象派倾向的音乐作品。但是，……我们不能保证这种反现实主义倾向不会对我们的现实主义艺术加紧攻势。"①

毫无疑问，关于实验作曲家潜伏的"危险"的报道是由作曲家协会的理事会提供给伊利切夫和赫鲁晓夫的，目的是设法让官方来说一些警告的话，以吓唬任何所谓造反者。除沃尔康斯基外，当时，掉进1962年文化混乱的陷阱的是那位最受尊敬的作曲家肖斯塔科维奇。他根据叶甫根尼·叶甫图申科的诗新创作的第十三交响曲在1962年12月18日和20日两场成功的演出后，不得不停演，因为其中的某些词句被认为是要不得的。这样，肖斯塔科维奇被认为是个有"合谋之罪"的人。

那时，二十九岁的叶甫图申科在保守派作家的眼中是可疑的。他在青年中的大批追随者，煽动造反精神。但是，党的官员似乎是宽大的：不久前，在10月21日发表了他的有争论的两首诗《斯大林的继承者》和《恐惧》，使强硬路线者怕得发抖。这两首诗都告诫要提防斯大林主义的压制的重现。1961年9月，他的诗歌《娘子谷》发表，引出了另一个不受欢迎的幽灵——反犹太主义。人们知道他在抽象派画家中有一些朋友，他有为他们的行为极力辩护的勇气。在12月17日的会议上，叶甫图申科和赫鲁晓夫之间有一次现在已很出名的对话：

① 《真理报》1962年12月17日。

叶:“对我们艺术中的这种抽象派的趋向我们必须有很大的耐心。……我认识那些有问题的艺术家，也知道他们的作品……我相信他们作品中的若干形式主义倾向会及时得到纠正。”

赫:“坟墓能纠正驼背。”

叶:“尼基塔·谢尔盖耶奇，自从只有坟墓能纠正驼背那时以来，我们已走过了漫长的道路。实际上，存在着其它的一些途径。……”①

这次对话恰好发生在肖斯塔科维奇的第十三交响曲首次演出[366]的前一天。那个作品实际上是一个交响大合唱；五个乐章中的每一乐章都是根据叶甫图申科的一首诗谱曲的，有男中音独唱、男低音合唱和管弦乐。那些诗是在不同时间写的，不能构成一个预先构思好的“套曲”，尽管人们可以辨出一种内在的联系，即经常以一种讥讽的语气对过去的斯大林主义进行拐弯抹角的批评。这些诗是肖斯塔科维奇自己选的，还是在诗人的帮助下选的这一点还不知道。但是，选择毕竟是作曲家的责任，而不是诗人的责任，因为音乐上的考虑应该是决定性的因素，——例如某首诗是否适合作曲，各首诗之间必要的对比等等。肖斯塔科维奇采用的诗都是以前出版过的，只有用作第四乐章的《恐惧》是例外，他一定是在1962年10月21日发表以前就知道这首诗了。

诗的标题都保留在交响曲总谱里:(1)《娘子谷》(诗人对反犹太主义的怒吼)，(2)《幽默》(即使暴君也压制不住)，(3)《在商店里》(对“搅拌水泥、耕地、收割”……的俄国妇女的颂辞，她们为了使全家吃上饭，在商店排队)，(4)《恐惧》(“恐惧在俄国像过去年代的幽灵一样，正在消逝”)，(5)《生涯》(对新教教徒的一首愉快的颂

① 《评论》(纽约1963年12月)。英译文载约翰逊和拉贝兹:《赫鲁晓夫和艺术》第121页。

歌……”被遗忘的是那些咒骂人的人，被怀念的是那些被咒骂的人”)。肖斯塔科维奇谱的曲子交替运用了独唱、合唱和乐队。他突出和加强了诗歌的每一个音调上的变化，以表现戏剧效果和增加幽默感。音乐和歌词是紧密结合的；在狭窄的旋律音域内，合唱从头至尾采用齐唱的形式，经常产生合唱朗诵的效果。独唱也有类似“说唱”的倾向。每个乐章的情绪虽然是受到诗的激励，但是音乐并没有受它的束缚。肖斯塔科维奇运用乐队作为坚实的音乐结构，在它的内部来安排每首诗词，乐曲的设计接近古典的形式概念。

这一点在第一乐章《娘子谷》里最为明显。它有三个主要的主题群：导言性的、挽歌似的柔板，它在高潮性的重述时再现，并用作结尾(一个从未唱过的主题)；好斗的“使人痛苦的人”的动机，(快一倍)；抒情的“安娜·弗兰克”插部(小快板)。通过纯器乐加强了的那个零散的再现，恰好在诗人重复第一行诗“在娘子谷上……”之前来到。

第二乐章《幽默》占了谐谑曲的传统地位。它是讽刺性的、怪诞的、常常是粗野的，具有强烈的肖斯塔科维奇的风格。音乐通过言辞的重复和独唱者和合唱者之间的对话，加强了歌词的效果。

第三和第四乐章——《在商店中》(柔板)和《恐惧》(广板)——〔367〕在主题上是互相关联的，演奏时不中断，形成了一个由两部分构成的慢乐章。歌词的不祥情绪用一种很巧妙的方法表达出来。恐惧渐渐地消失于宁静的终曲之中。《生涯》是一个有轻快的美感和隐讳的幽默感的小快板。在这一乐章里，纯器乐部分在广度和深度上都压过了声乐部分。配器是透明的。广泛地使用了独奏乐器；只有一次在中间的赋格段部分运用了乐队的全部力量。器乐的结尾是迷人的，整个乐章在仙乐飘飘般的声音中逐渐消逝。在全部

交响曲中，套钟扮演了一个主要的、几乎是象征性的角色，作品结束时像开始时一样运用了套钟的不吉利的音色。

莫斯科以热切期望的心情等待着第十三交响曲的首次演出。激动的产生不仅是音乐上的：人们知道幕后的艺术方面的紧张状态，知道艺术界知识分子和党之间举行的一些会议。全市谣传说可能在最后一分钟取消演出。彩排向音乐学院的师生开放。格林卡博物馆的一个官员在彩排时跑了出来，我问他关于音乐的问题，他置之不理："……但是那些歌词呢"。

在首次演出时，政府官员的包厢一直是空着的。预定的电视转播也没有举行。一个听众在12月18日晚上走近音乐学院大厅时，他发现整个广场都被警察封锁了。在音乐厅里面挤满了人。节目的前一半是莫扎特的《朱比特》交响乐，只得到极少的注意；没有人关心它……休息似乎是没完没了；最后，合唱队走上了舞台，接着是乐队、独唱演员和指挥基里尔·康德拉申。紧张的情况令人难以忍受。第一乐章《娘子谷》受到爆发性的自发掌声的欢迎。在长达一小时的演奏后，热烈的掌声是罕见的。肖斯塔科维奇出现在舞台上，羞怯而尴尬，向听众呆板地鞠躬。叶甫图申科也和他站在一起，举止自如，像个天生的演员。相距一代的两位大艺术家为着人类精神自由这同一个事业而进行斗争。听众发见他们两人在一起就变得疯狂起来，报之以加倍强烈的俄国人表示热情特有的有节奏的鼓掌，有节奏的喊声"好啊，肖斯-塔-科-维奇"和"好啊，叶夫-图-申-科"，响彻剧场。看来歌词和音乐一样使听众着了迷，尽管歌词（和习惯的作法相反）没有印在节目单上分发给大家。

〔368〕 第二天早晨，《真理报》上作了一句话的报道。这对任何一个亲眼目睹那个晚上的兴奋情景的人来说，是一个荒唐的"突然降温"。我赶紧跑到作曲家协会总部去打算要一份总谱或钢琴缩谱；

我想再读一遍歌词，评价它和音乐的关系。我的请求被很有礼貌地拒绝了，他们含糊其词地推诿说——仅有的一份总谱在一个评论家手里，他还没有归还。……不用说，它是永远不会"归还"的了。所有我想看一眼总谱的努力都是毫无结果的。后来我才知道这不是偶然的：由于官方对作品的某些部分不满意，对总谱有个"禁令"。在第一乐章《娘子谷》未作修改以前，不准再演出第十三交响乐。这很明显是荒唐的；那些诗自从1961年以来已经在全世界出版、朗诵、也在电视里广播过。这个马后炮式的审查像白痴一样没有意义。

争论点在于诗的开头四行(第六到第十行)。对叶甫图申科和肖斯塔科维奇施加了压力，要他们进行修改，使犹太人不被描写成娘子谷的唯一受害者。据说肖斯塔科维奇首先做了让步。但是由于新的几行诗保留了原来那几行诗的韵律结构，肖斯塔科维奇的同意仅是原则上的。这个改动冲淡了叶甫图申科诗句的原意。现在我们听说是改成这样的："这里/在娘子谷/埋葬着俄罗斯人和乌克兰人/他们和犹太人葬在同一块土地上"、另外一处更改是在末尾，加强了对俄国的伟大的描写。附带提一句，《恐惧》也被修改了七行。

叶甫图申科接见法国《世界报》记者的谈话，使已经混乱的局面更加不可收拾。谈话发表在1963年2月14日。在那次谈话里，叶甫图申科否认他被迫决定修改《娘子谷》。他断言："没人叫我修改《娘子谷》"[①]这就产生疑问了。假如没有人强迫他，为什么他要那样做？并且为什么他要继续朗诵那首诗的旧版本，像我1966年在纽约听见他朗诵的那样？是否现在有两个版本——一个是为交响乐的，一个是为朗诵的？我个人相信，叶甫图申科和肖

① 约翰逊和拉贝兹：《赫鲁晓夫和艺术》第41页，注140。

斯塔科维奇都在等待“气候”的改变，以便能够恢复交响曲原来的歌词。意义深长的是1970年加拿大利兹音乐出版公司出版的总谱用了它原来的歌词，虽然这可能没有经过苏联的批准。这个版本在拖延很久的美国首次演出时采用了，那是在1970年1月16日由尤金·奥曼迪指挥的费城交响乐团演出的。

在“修改过的”第十三交响曲的很少几次演出中，有一次是〔369〕1963年春季在明斯克举行的。1963年4月2日，在«苏维埃白俄罗斯报»上发表了一篇署名阿里亚德娜·拉季吉娜写的长篇评论。① 我不知道她在音乐界的地位；她的名字没有列在1960年苏联作曲家协会会员录上(这个会员录也收录评论家的名字)。

拉季吉娜小姐在音乐——她认为是压倒一切的——和诗之间作了区别，诗对她来说“不知什么缘故似乎是没有光泽的、暗淡的、……不足道的，意义不大”；实际上，她是说叶甫图申科的诗是“幼稚的卖俏”和“廉价的危言耸听”。

把歌词和音乐分开的企图虽然很聪明，但是站不住脚。因为挑选那些“不足道的”诗的最后责任属于作曲家肖斯塔科维奇。拉季吉娜小姐说第十三交响曲被一些“怀疑论者”称为“作曲者的公民勇气的交响曲”。她从修辞学的角度问道：是公民的勇气呢，还只不过是“丧失了公民的机智?”她断定是后者。这位评论家不仅因为“缺乏历史的真实性”而不喜欢«娘子谷»，而且还不喜欢“第三首诗«在商店中»的平凡主题”：在这里，由妇女排成的长队几乎被夸大成全国的悲剧。拉季吉娜小姐认为这些诗表现了一种“虚伪的思想”，和一种“压制不住的内心抗议的感情”。即使那些在意识形态上是正确的部分，从总的上下文来看，也带有“某种暧昧和一种讥讽性的低调”。

① 英译文载«俄国研究丛书»第40期(俄罗斯语言特点)，芝加哥(伊利诺斯)版。

如果情况真是那样的话，那么，肖斯塔科维奇和叶甫图申科的创作计划倒是完全成功的。因为那五首诗中的每一首毫无疑问都是针对不仅是苏联过去的，也是苏联现在的某些要害之处。虽然那些诗是在“不同年代，为了不同的原因写的，压倒一切的心情是反对这种被掩盖着的现状。修改了那四行诗可能满足了那些气量狭窄的人，但它并没有影响整体的效果。

拉季吉娜小姐的文章已经成为历史文献，它表明在非常时期和过渡时期批评性判断的不确定。自那以后，苏联作家们深入地分析了第十三交响曲，承认了它的艺术上的重要意义。但是，好像有个阴影笼罩着这个作品，它仍然很少演出。在此期间，肖斯塔科维奇又和叶甫图申科合作创作了交响大合唱《斯杰潘·拉辛的死刑》。

第十三交响曲的首次公演恰恰在克里姆林宫意识形态会议的后一天，真是个奇怪的巧合。同样奇怪的（和巧合的）是肖斯塔科维奇的歌剧《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》重演的日期。那是于1936年被斯大林禁演的《姆钦斯克(县)的马克白夫人》的修订本。经过多年的筹划，那次重演是在1962年12月26日当意识形态的辩论达到顶点的时候举行的。它的演出，年前没有宣传，几乎是秘密进行的。①

〔370〕

莫斯科的音乐界都知道《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》的排练已经到了最后阶段，它的首次公演将在12月的某一天举行。但是从艺术战线上意识形态的紧张状态来看，人们似乎担心党将在最后一分钟作出否决。因此，得到文化部部长福尔采娃的全力支持和批

① 修订的《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》首次正式公演的日期是1963年1月8日。但是，1962年12月26日是第一次在观众面前的演出。这些观众有买票的，也有被邀请来的。赫鲁晓夫由他的女婿阿朱别依先生代表出席。

准是重要的。但是，像命运注定那样，她的地位由于12月1日赫鲁晓夫在艺术展览会上大发脾气— —他说她太放任了——而突然遭到削弱。现在，即使她全力支持也可能没有足够的力量来防止某些官僚主义的干预。虽然如此，在一个小规模的专业性集会面前进行的最后阶段的一次排练中，福尔采娃还是坐在剧场的前排，她的两侧坐着赫连尼科夫和卡巴列夫斯基。作曲家也在大厅里，但是处于隐蔽地位。女部长和她的陪伴人员进行了热烈的谈话，最后，福尔采娃一定是深信演出应该按计划进行。考虑到党在那个月里出现的不祥状态，作出这个决定需要有些勇气。尽管对《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》已作了些修正，但是仍是一个充满了残暴、色情和虐待狂的戏剧。而且1962年赫鲁晓夫的道德标准像1936年斯大林的一样，是维多利亚女王式的。[1]不能保证他对舞台上的不道德事件不会勃然大怒。似乎作出了决定，要小心翼翼地继续进行下去，在宣传首次上演前，先试探公众的反应。

于是，在斯坦尼斯拉夫斯基—涅米罗维奇-丹钦科剧院公佈它的12月最后一周的上演节目时，决定12月26日上演《塞维尔理发师》。莫斯科的艺术界预先就知道在最后时刻将换演《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》。那时在音乐家当中有句常说的开玩笑的话："在演《理发师》时见面！"入场卷珍贵极了。26日早晨，剧场外面的大广告牌上平淡无奇地贴上了"改变节目"的布告。在晚上，管票的人谨慎地小声说："你是否知道已经改变了演出节目？你可以换票。"我没看见任何抢着换票的情况。但是在12月26日晚上剧场客满是事实。其中不仅有莫斯科文化界名流，而且还有很多买了票来听罗西尼的歌剧的人。我发现自己坐在伦敦的音乐会演出经理维克托·霍赫豪泽尔先生的旁边，他是专程来莫斯科听那场 〔371〕

① 见(原书)第115页脚注——译注

首次演出的。

考虑到听众是“混杂”的，所以演出的成功是加倍地压倒一切。那是一场辉煌的演出，也许演员还没有细细雕琢，但是是按剧院创立者所主张的“既当演员又当歌唱家”的传统，由一个年轻的班子带着感情演唱的。舞台设计和导演是有独创性的，避免了极端的自然主义，但是表达了剧本中的一切真实感情。在警察局的那场有趣的戏具有讽刺性的暗示，警察使用的方法毕竟还没有多大的改变。遗憾的是这一场戏1965年在纽约重演时被删去了。

听众的眼睛有好几次转向坐在正厅正中的作曲家；当他全神贯注地听他那青年时代的音乐中的原始的现实主义和波涛汹涌似的热情时，他似乎忘却了周围的环境。演出后热烈的掌声超过了向一位伟大的作曲家致敬的程度；好像每一个听众都投身于这次雪冤的历史性的行动中去了。肖斯塔科维奇在鼓着掌的演员中间出现在舞台上。他那敏感的脸是憔悴的，并且露出了情绪上的过度疲劳。他打了一个胜仗——但是付出多么大的代价呀！

自从1936年当这同一个作品被认为是“混乱代替音乐”，或者当一个西方评论家制造了“色情的音响”这个词来描写卧室那一场里乐队长号的挑动性的滑奏以来，发生了很多事情。确实，肖斯塔科维奇作了一些修改（顺便提一句，取消了“色情的音响”），他自称那些修改是次要的——在配器方面作了几处修改；改善了声乐的音域，特别是在那些最高的声区。他还写了两个新的管弦乐间奏曲。《苏联音乐》引证了英国指挥爱德华·唐斯（他曾于1963年指挥了该剧在伦敦的演出，并翻译了歌词）的话说这个新版本代表了“一个成熟的并且非常有经验的作曲家对他的早期作品所能做到的改进”。①

---

① 《苏联音乐》1964年4月号，第123页。

但是实质上它是同一个歌剧，而现在被苏联评论家认为是第一个伟大的苏联歌剧——也许是柴科夫斯基的《黑桃皇后》以来俄国最伟大的歌剧。这样的对比是无益的：实际上，1890 年的《黑桃皇后》和《马克白夫人》中间，毕竟还有里姆斯基—柯萨科夫的全部歌剧作品——难于忽略的作品。但是作为一部很有效果的音乐戏剧作品来说，《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》在二十世纪剧目里是没有几个对手的。想起 1936 年对这部歌剧进行的灾难性的批评是很可悲的，它阻碍了肖斯塔科维奇本来打算要写的歌剧三部曲的计划——而为了完成那样一个计划的时间已经无可挽回地过去了。

十四、研究、教育和出版

〔372〕

1962年秋，我被选派作为一个交换的学者来到莫斯科的一个研究中心——艺术史研究所。由于该所没有教学工作，所以我也没有教学方面的任务。

1960年4月我曾大致地访问过这研究所。当时它隶属于科学院。音乐部的主任是鲍里斯·雅鲁斯托夫斯基博士，他是一名优秀的学者，1959年苏联音乐代表团来访时我曾在纽约见过他。雅鲁斯托夫斯基和他的同事们热情地欢迎我，我对这个"学者们的团体"和他们工作目标上的一致性留有深刻的印象。

1962年重返这研究所时，我发现有了某些变化。最重要的变化也许是它已失掉与科学院的关系；已经转属文化部领导。对一个外来的观察者来说，这种改变似乎仅仅是形式上的，但不久人们就会得到这样的印象：这个变化是一种"降级"。主任也换了，音乐部的新主任是尤里·凯尔迪什博士，是"中年"一代中最好的学者，他是1961年在纽约举行的国际音乐学会议中的两名苏联代表之一。我在莫斯科逗留的三个月中对凯尔迪什有了很好的了解，我对他的学识和中肯的判断力的尊敬日益增长。

我作为一个"交换学者"来到这研究所，几乎使一切有关的人士都感到大为惊奇。当时谈判这项交换的科学院，现在已经不再主管其事了。没人知道我的任务是什么。事实上，我没有什么任务。

我不可能参予音乐部每周的会议，因为会议主要是讨论个别

成员或集体的规划的“工作进度”。这种会议经常是作“内部”批评用的，当然不欢迎有外人在场。后来我发现这种批评会是很尖锐和无情的;批评是不顾虑涉及个人的。

〔373〕 我被邀请参加音乐部的一些公开会议，会上我听了雅鲁斯托夫斯基所作的关于在罗马举行的联合国教育科学及文化组织一次会议上的一个报告，和史涅尔松(非音乐部成员)叙述“华沙之秋”的见闻。有一次会议上，我被要求提出一个我对苏维埃俄罗斯音乐学历史研究的提纲。由于对苏联音乐学从来没有人进行过分门别类的研究，所以这个问题引起了兴趣。这是一次生动活泼的协商会议，我得到很多有益的建议。建议之一，我记得是要我集中研究历史方面的音乐学，避开理论方面的音乐学，理由是理论家们是“混乱不堪”的。不用说，这个建议出自一位历史学家，但是他并没有什么错。

协会的音乐部成员们看来对于美国的音乐生活和音乐研究没有什么兴趣。这种在正式场合缺乏应有的好奇心可以说是故意做出来的，好像是强调美国来的客人对于苏维埃的专家们来说是提供不出什么新鲜东西来的。这种普遍的冷漠和旁观的态度，多少有点成了协会的特点。

由于我不能参与协会的音乐部的工作，我就想方设法去私人访问一些有资历的成员。有的是直率的，有的则是小心谨慎——这是可想而知的。他们都知道我是在搜集材料，所以都谨慎地不对现状表示任何评论。他们都一致同意在最近几年事情有巨大的好转:发表意见更自由了，研究国外的问题又有了兴趣，研究的领域也扩大了。诸如表现主义，十二音体系，爵士乐等课题——这在最近以前还是被禁止的——现在能以某种冷静的客观态度来进行讨论。一位有威望的成员告诉我说，社会主义现实主义的原则仍

然有效，对它的运用和解释有很大的灵活性。但这是 1962 年 12 月以前的事，1962 年 12 月赫鲁晓夫对抽象艺术进行了攻击，他把“自由化”的时钟倒拨了十年左右。

对艺术史研究所的工作了解得越多我就更加体会到它的机构的实力和弱点。建立这一研究所的基本概念无疑是要致力于研究所有的艺术——大家一起工作，让各种思想互相补充而相得益彰——是一个需要智力的挑战。然而有些音乐学家并不十分高兴；他们欢迎更多是纯音乐性的研究题目，他们还发现某些内部规定的题目是相当矫揉造作的。下列的例子是 1962 年秋天“正在进行的”项目；每一项由一个按专业选择的一些学者组成的委员会来负责。

项目： 〔374〕

1. 苏联各民族音乐史(五卷；其中二卷在 1970 年出版)。
2. 苏联各民族的戏剧。
3. 苏联各族人民的艺术和建筑。
4. 资本主义各国的现代艺术。
5. (欧洲)社会主义国家的艺术。
6. 俄罗斯古代艺术研究。
7. 外国古典艺术及艺术史的研究(到十九世纪中叶为止)
8. 艺术的理论和美学。
9. 电影史
10. 远东人民的艺术
11. 二十世纪初期俄罗斯艺术的研究。
12. 实用装饰艺术研究。

第一项规划——苏联各民族音乐史——是在一项专门研究苏联俄罗斯部分的音乐史(五卷，于 1956 年到 1963 年间以科学院的

名义出版）的类似的规划以后开始进行的。集体写作并不能排除集体的错误，先前出版的著作中有几卷就受到了严厉的批评。

为了试图从以往的错误中吸取教益，在现在写“历史”时，不仅有研究所音乐方面的全体成员参加（有二十多人），而且还要各个加盟共和国和地区的一些通讯会员和专家们参加。由于每一章写出来之后都要经过集体的评论而重写，所以进展缓慢得可怕。头两卷在尤里·凯尔迪什的主编下是非常精彩的——比起苏维埃俄罗斯音乐史相应的部分要好得多——整个计划有希望达到新的优异的水平。

莫斯科研究所的音乐学者的名单确实给人以深刻的印象。下面就是他们的名字和他们的个人的专业领域以及他们在1962年的研究项目。从那以后，他们的很多研究成果已以专题论文出版。①

阿列克谢耶夫，亚历山大（生于1913年） 钢琴艺术史
巴琴斯卡娅，尼娜（生于1906年） 俄罗斯民间创作
贝里亚耶夫，维克托（生于1888年）② 苏联各民族的文化
〔375〕 布雷日尼科夫，马克西姆（生于1904年） 俄罗斯教堂诵歌
吉比乌斯，叶甫根尼（生于1903年） 俄罗斯工人阶级的民歌史和革命歌曲史
凯尔迪什，尤里（生于1907年） 十八世纪的俄罗斯音乐

---

① 1971年进入研究所的音乐学者人数由20人增到28人。新的成员中有维克托·包勃罗夫斯基（生于1906年），格雷戈里·戈洛文斯基（生于1923年），奥尔加·列瓦舍娃（生于1912年），柳德米拉·波里亚科娃（生于1921年）和达尼埃尔·瑞托米尔斯基（生于1906年）。叶·吉比乌斯，马·布雷日尼科夫和雷什金不再被算作成员。——原注

② 死于1968年。

科年，瓦连金娜(生于1913年) 美国音乐

列维特，索菲亚(生于1910年)① 关于尤里·沙波林的专题论文

里斯托娃，N.A.(不详) 关于舍巴林的专题论文

李万诺娃，塔玛拉(生于1909年) 十九世纪俄罗斯期刊目录

涅斯齐耶夫，伊斯拉伊尔(生于1911年) 关于贝拉·巴托克的专题论文

波波娃，塔基亚娜(生于1907年) 现代苏俄民歌

雷什金，约瑟夫(生于1907年)音乐美学

萨比尼娜，玛利娜(生于1917年) 苏维埃音乐，特别是普罗科菲耶夫的音乐

斯杰潘诺娃，S.R.(不详)早期的苏维埃音乐

图曼尼娜，那杰日达(生于1909年)② 关于柴科夫斯基的研究 两卷

塔拉卡诺夫，米哈依尔(生于1928年) 普罗科菲耶夫的交响曲

瓦辛娜-格罗斯曼，维拉(生于1908年)德国抒情歌曲，俄罗斯浪漫曲

维辛尼娜，I.A.(不详)斯特拉文斯基早期舞剧

雅鲁斯托夫斯基，鲍里斯(生于1911年)战争与和平的交响曲

虽然这份名单很壮观，人们也很难避免得出某种片面性的印象。大部分成员是音乐史学家；其中没有理论家。有一两名可以列为民间音乐家或民族音乐家；但在当时没有民间音乐项目的规划。值得注意的是，占很大优势的是俄罗斯和苏维埃音乐的规划；除去“贝拉·巴托克”和“美国音乐”以外，虽然雅鲁斯托夫斯基的《战争与和平的交响曲》的题材是“国际性”的，但是对外国音乐几乎没有任何兴趣。缺乏“外国的”研究题目一定不能理解为对非俄罗斯领域的研究力量不够：举例来讲，李万诺娃的早期出版物中就包括有莫扎特的研究和1789年以前的欧洲音乐史。可以想象

② 死于1967年。

① 死于1968年。

得到研究题目的选择是受既定的政策所支配的：每一个题目必需经过一个委员会的赞同，以此来控制题目的选择。没有中世纪的、文艺复兴的、巴洛克时代的研究题目，说明普遍缺乏对于"古代"音乐研究的兴趣。

或许苏联的音乐学家们知道他们的图书馆中缺乏西方音乐的原始材料；他们在掌握俄罗斯音乐文献方面是很充实的；因此就集中于此了。就明显地避开音乐学理论领域的研究而言，俄国人仍然坚持——相当过时的——一种信念，即理论课题是属于音乐学院的研究范畴；所以，大部分涉及理论问题和音乐分析的书籍是音乐学院的教授们写的。

〔376〕 所有的成员差不多全是中年人，除去两个见过但没有听说过的年轻的"研究员"。每个人都要有一定的名望才能被选为会员。这两位最年轻的成员，萨比尼娜小姐和塔拉卡诺夫先生表达能力最强，并且对现代音乐最有兴趣：萨比尼娜小姐是写过关于普罗科菲耶夫的引起争论的歌剧《谢苗·科特科》的论文的，也写过关于肖斯塔科维奇早期交响曲的文章。塔拉卡诺夫最近在《苏联音乐》上发表了一些"高深的"关于苏联现代（甚至先锋派）音乐的文章。另外一位较年轻的成员科年小姐给我的印象是一个知识渊博和心胸开阔的人。她专心于研究美国音乐是很自然的：她的成长期有几年是在纽约度过的，有一段时间在朱利亚德学校学习，而且，当然还精通英语。

顾名思义，艺术史研究所的任务是要接触所有各种艺术——音乐、戏剧、美术和电影（虽然没有文学）。每一部门都是由常任和拿年薪的知名的专家们组成的。如果出现空额，委员会在资历和出版物的全面审查以后，从候补人名单里提出新的任命。年长的成员称为"助理研究员"少数新毕业的学生（研究生）要在年长的成

员的指导下写出学术论文以后才准许参加；1962年秋天在音乐方面只有两名这样的人员。

每一个研究员都有义务进行集体的和个人的研究。个人的，是要求完成某种“定额”的成品，这就是学术著作；一个高级成员至少要写出相当于七“印张”的作品。（每一个“印张”相当于十六印刷页或四万字；这样，每个成员每年应该写出112印刷页。）对于一个低级成员，要求要少一些。如果在一年当中，一个成员为了准备写一本重要的书籍而正在进行研究，那么他的“定额”就要进行调整。因为研究员所领取的年薪是做为对他们创作工作的报酬的，所以一旦（在研究所的支持下写成的）书出版了，他们就无权领取通常的酬金。

除了个人的研究和写作之外，研究员还必须为集体的研究题目出力。虽然他不是实际地参加执笔，但要为评价别人的著作作出贡献。

对研究员们的要求看来并不过分，他们有充裕的时间从事研究和写作，不受任何教学任务的干扰。尽管如此，音乐部的许多学者还是兼任教学工作。1962年人们广泛地谈论一项政府规定，依〔377〕照这个规定一个学者或教师不允许占据两个领薪的职位——除非他是“不可替代的”。这项规定的目的明显地是要避免年老的有影响的教师们对一些重要职位的垄断，并且为青年的学者们创造机会。然而，这项规定从未严格执行过，而且很多老教师看来都证明了自己是“不可替代”的。如凯尔迪什、图曼尼娜、涅斯齐耶夫和雅鲁斯托夫斯基，以及其他一些人，既是研究所的成员，又在莫斯科音乐学院教课。当然，他们都是很有才干的学者，至少象他们这种情况得到例外处理是有充分根据的。

在莫斯科的艺术史研究所是个相当新的机构。它是1944年

第二次世界大战结束前不久建立的。① 在它的创始成员中有伊戈尔·格拉巴尔——著名的艺术历史学家(他于1960年逝世，终年八十九岁)和另一位同样有名的音乐学家兼作曲家鲍里斯·阿萨菲耶夫。阿萨菲耶夫是在1943年被选入科学院的唯一的完全成熟的音乐家院士。(1949年阿萨菲耶夫死后，他的特有的位置——即音乐家院士的位置——至今仍然空缺。)

1962年研究所被安置在一个不适当的地区，是在库兹尼佐夫桥的一所房子的楼上；楼下被一个储蓄银行占用。研究所的这一层主要是作为一个会议场所，不为成员们的独自的工作提供任何设备或办公室。参考图书室是很小的，它对于音乐领域的任何严肃认真的研究肯定是不相适应的。②

和莫斯科研究所相反，列宁格勒的音乐、戏剧和电影研究所位于市中心的圣依萨克大教堂广场的豪华的宫殿式的建筑之中。列宁格勒研究所具有不曾间断过的历史，具有持续的工作，具有一种继承下来的传统。这些给研究所带来了一种公认的优越的气氛。研究所的范围比较有些局限，因为它不包括美术；但是在这三个部分之中——特别是在戏剧史和音乐方面——看来研究得更有深度。用在内部规定的研究题目上的时间较少；每一个部门主要集中于研究自己领域内的问题，研究成果以综合性的集子出版。这种包括有音乐材料的集子出版于1947年(以研究所成立三十五周年的名义)、1958年和1962年。

〔378〕 因为研究所有的是地方，可以安排某些永久性的展览会，例如独一无二的乐器博物馆，这是世界上最好的收藏之一，特别是全苏

① 因此，它并不和二十年代建立的艺术研究所有直接关系，这个研究所于1933年迁往列宁格勒。

② 根据1971年得到的消息，这个研究所最近迁到莫斯科科吉斯基胡同它自己的房子里去了。

联的民间乐器。展览出来的任何一种乐器不光能看到而且可以听到。参观者如果想听某一乐器，可以在展览柜旁边按一下电钮；这就给中心录音室一个信号，立即就会放送出这件乐器的录音。这是一种新奇的体验，往往使人吃惊，因为放在玻璃橱里的乐器仅仅靠视觉印象是无法能联想到它所发出的音响的。乐器博物馆的馆长康·维尔特科夫也是最近出版的豪华的《苏联各族人民乐器画册》的主编。

研究所音乐部的主任尤里·克列姆辽夫（生于 1908 年）是一个极有智慧和见多识广的学者。因为他也是尖刻的批评家，所以在列宁格勒或莫斯科他有较多的论敌。克列姆辽夫在《苏联音乐》上发表的对肖斯塔科维奇的第十交响曲的否定的评价并未被遗忘，这曾使他和别人之间产生很大的敌对情况。克列姆辽夫的专业是音乐美学。在我访问期间，他正在写一本关于德彪西的很重要的著作；事实上，他是 1962 年在巴黎举行的德彪西会议的苏联代表。《俄罗斯音乐思想》这本分为三卷的文集是由克列姆辽夫编辑注释的，这是有学术研究价值的宝贵的原始资料。对于克列姆辽夫来说，重要的是从革命前到革命后的俄国思想的连续性，各种不同的意见，以往的各种争论，一句话，各种不同观点的传统。

克列姆辽夫周围大约有十五个学者，这些人也许不如他们的莫斯科的同事们那么有名气，但并非不善于词令，而且往往是多产的。在我短暂的访问期间，有两个青年人，根里赫·奥尔洛夫和阿诺德·索霍尔，给我以极深的印象。奥尔洛夫（生于 1926 年）最近才出版两本很出色的书，《肖斯塔科维奇的交响曲》（1961）和《苏俄的交响乐学》（1966）。他试图摆脱那些已经僵化定型了的评价，以毫无拘束的新颖的思想来对待一些有争论的问题。这是一个新的声音，它摆脱了过去在学识方面的压制的束缚，准备对旧的教条

重新考察。索霍尔（生于1924年）出版过一批关于苏联民俗学的有用的书籍。另一个成员，列夫·拉阿本(生于1913年)，他也在音乐学院任教，以俄罗斯和苏联的室内乐为专业。他也写了关于小提琴的历史和各种小提琴家的历史书（其中有列奥波德·奥尔)。

〔379〕 在列宁格勒研究所主持下出版的两部极有价值的书，鲜明地表示出音乐和戏剧之间很有意思的相互关系。作者是阿勃拉姆·高曾帕德(生于1908年)，书名是《在俄国的音乐戏剧》(1959)和《苏维埃俄罗斯歌剧院》(1963)。后者包括了1917——41年这个时期；卷二将一直写到现在。高曾帕德掌握着大量资料。在列宁格勒研究所，音乐和戏剧是近邻，这是对这个事业的理想的保证。

在列宁格勒，如同在莫斯科一样，可以感觉到研究所处于一种超然的地位，它不想和音乐学院掺合得太多，也不和噪杂的音乐会生活和竞争的压力接近。研究所独具一格，只考虑他们自己的事情。这种态度造成了一种多少有点孤立的气氛，有些脱离音乐实际的状况。在出席了几次关于音乐的辩论会以后，我宽慰地转向音乐院，在那里可以听到音乐。

苏联的音乐学院是一所为演奏家，理论家，音乐学家和未来的教师提供专业教育的大学水平的音乐学校。全部音乐学院课程要五年学完；一般是一个学生十八岁入学以后到二十三岁得到毕业文凭。课程是统一的，由教育部集中制定，虽然由于地区、条件的限制允许有一些小的差别。人们可以把这种教程和美国的学习四、五年以后学生即可获得“音乐学士”(B.M.)或音乐的“科学学士”(B.S.)学位的教程相比较。

苏联有24所音乐学院。其中大部分有附属的“中心音乐学校”，在那里，有特殊才能的七岁到十八岁的孩子们接受完整的音

乐教育和普通的课程。以下是音乐学院的全部名单；有*号的表示它有附属的中心音乐学校：

莫斯科：音乐学院*和格涅辛音乐学校* 列宁格勒* 喀山* 基辅* 利沃夫* 高尔基 斯维尔德洛夫斯克* 哈尔科夫* 明斯克* 萨拉托夫 新西伯利亚 奥德萨* 塔什干**(两个中心音乐学校) 阿拉木图* 基希涅夫* 巴库* 里加* 第比利斯* 维尔纽斯* 埃里温* 塔林*

海参威 (称为专科学校)

阿斯特拉汗(建于1969年)

也有一些城里有中心音乐学校但没有音乐学院：如在考那斯，[380] 伏龙芝，赫尔松和杜山贝。

在所有的音乐学院中，以下这八个音乐学院设有大学毕业后(研究生)的学科：莫斯科，列宁格勒，基辅，明斯克，第比利斯，埃里温，里加和阿拉木图。莫斯科的格涅辛学校也有研究生学科。通过三年学习可以得到"后补博士"的学位，相当于美国的硕士学位。

和艺术史研究所相比较，音乐学院知识方面的要求要浅些，但是音乐活动要多得多。正式的音乐学院课程是为培养演奏家、作曲家、理论家和音乐学家而设置的。但是实际上，主要的努力是放在训练出色的演奏人员上。登记在莫斯科音乐学院名单上的八百名学生中，八十到一百人是理论、作曲和音乐学专业；其它全是表演专业。

给音乐学家以音乐学院的教育是苏联教育制度的一个特点；在西方，这种责任是在普通大学。1925年进行了课程改革，音乐学学生的教育从研究所转到音乐学院。那时，伊凡诺夫-鲍列茨基负责莫斯科音乐学院的音乐史系，而阿萨菲耶夫则在列宁格勒任同样的职务。这种制度有利也有弊。无疑地与西方受一般大学

教育的同行们相比，年轻的苏联音乐学家是更有些实际锻炼的音乐家；但是他可悲地缺乏只有在一般大学教育中才能获得的广博的文化知识。在苏联音乐学院的课程中，非音乐的课程减到最低限度，并且主要是与党的路线教育有关的课程。必修课有辩证历史唯物主义和“党史”教程。音乐学院的毕业生首先是一个训练好了的音乐家，虽然多少是从狭隘的意义上讲是如此。他的技巧是优秀的，他的音乐趣味严重地倾向于十九世纪，这一套方法是谨慎和保守的。

钢琴、小提琴、大提琴的教学是极好的。苏联最伟大的演奏家们——奥依斯特拉赫，柯岗，吉列尔斯，罗斯特罗波维奇——参加教学，保证了传统的继承。同时还有一批强大的专职教师的配合。这些教师不是那么有名，这是肯定的，但往往是在教学上更有经验。每一个伟大的苏联艺术家都认为把自己的知识技能传授给下一代是自己的公民职责。这也同样适用于作曲家，他们所有的人都在音乐学院或音乐学校担任教学工作。

〔381〕 但是，音乐学院杰出的教学只是说明苏联成功地训练出一流的器乐演奏人才的部分原因。我们一定不要忘记，一个学生进入音乐学院以前，已经具有了充分的技术准备；他们十之八九已经上过高等音乐中学，在这之前还读过一个音乐小学；或者是读完了一个附属于音乐学院的中心音乐学校。同这种有系统地发展有才能的儿童的作法相比较，欧美对有天赋的青少年的培养带有明显的偶然性，他们只有依靠自己的主动性和父母的远见。

另一方面，在管乐的演奏方面，在苏联演奏家中不是高度发展的，而西方的水平要高些。这可能部分由于苏联乐队中所使用的乐器质量较差，也许是受曲目的限制和多年来孤立的结果。在莫斯科国家乐团访问纽约的时候，双簧管和法国号特别显得缺乏

质量。

1959年波士顿交响乐团和随后不久的费城和纽约爱乐乐团访苏以后，苏联听众察觉到乐队水平的差异。《纽约时报》的哈罗德·勋贝格引用一个俄国音乐家的话说道："这是对我们的骄傲的一个打击……波上顿乐团和我们的乐团的差距这么大，这简直是个耻辱。我们开了会，决定要对演奏的质量问题、改进乐器的问题采取一些措施。"①

声乐教育在俄国被公认是弱的。人们在每一场歌剧的演出中可以听出这种弱点，尤其是女高音和男高音。苏联官方已觉察到这一点，有些年轻的有希望的俄国歌唱家被送到意大利去学习。

理论课程的教学，由于缺少最新的教科书，到最近为止一直受到阻碍。李姆斯基-科萨科夫的和声学和塔涅耶夫的对位法仍然是基础，即使采用新书，但方法基本上还保持原样。在音乐史中，俄罗斯音乐的研究比其他任何部分受到极大强调。最近，苏联各民族的音乐也受到了注意。音乐通史是通过老一套的和节略的方法来讲授的，可以从我听到的讲座和讲授提纲中得到这样的判断。当然，更多的是取决于教师的个人特点：凯尔迪什或德鲁斯金，雅鲁斯托夫斯基或涅斯齐耶夫的讲课仍然是使人振奋的。但他们是"兼课"教师，而历史学的专职教师又缺乏才干，特别是1962年罗曼·格鲁贝尔死后。他以前的学生和助手们"以他的精神"继续教下去，阿列克谢·康津斯基担任了首席讲座。但是莫斯科音乐学院的音乐史的教学"以往是，至今仍是不充实的"，正如一个杰出的研究所成员（以前音乐学院的学生）私下告诉我说："我上学的时 〔382〕

① 哈·索尔兹伯里编：《苏联，五十年》（纽约，1967年版）第188页，平装本，1968年版，第234页。

候，像沙波林和斯波索宾这样的教师对历史采取轻视的态度，而他们认为理论是最重要的课目。”

历史的课程大大地被冲淡，特别是根据“演奏家”的需要所制订的教学计划是这样：这些课程只包括最少限度的资料。作曲学生和未来的音乐学家在历史方面学习的水平稍高一些，虽然不是象在美国的学院和大学里那样有着一种“选修”课的制度。

一个比较新的可能引起兴趣的领域是“演奏艺术史”。没有比音乐演奏更捉摸不住和瞬息消失的东西了，特别是在发明自鸣钢琴上用的纸卷和留声机唱片以前。苏联的音乐学家们企图把过去的大演奏家们的艺术，他们的风格，他们的演奏曲目和他们特有的表现手法重新再现并保存起来。重要著作《大提琴演奏史》作者列夫·金兹布尔格博士说：“过去音乐文化的历史只根据作曲家来写，现在，演奏家也被考虑到了。很多俄国和苏联的作曲家们的言论中强调了音乐作品的解释者-演奏家的重要性。”苏联历史学家们打算把演奏史变成历史学习的重要部分，很多书籍和课程都致力于研究这个专题。

在音乐分析方面，莫斯科以有列夫·马捷尔而自豪。他最近从莫斯科音乐学院退休，被认为是苏联理论家中最有独创思想的人物之一。他在1965年发表于《苏联音乐》的一系列文章表明他退休以后并非不再从事活动了。马捷尔和他的助手维克托·楚克尔曼，正在从事三卷有关音乐分析的著作。楚克尔曼本人是一个有创造性头脑的人，他写的《格林卡的〈卡玛林斯卡娅〉》受到高度重视。他从他的老师亚沃尔斯基那里获益非浅——事实上，不少苏联理论家都是这样。两个西方学者厄恩斯特·库尔思和厄恩斯特·托赫的著作曾经影响过苏联的写作，但是对理论家海因里希·申克尔的名字，苏联音乐家确实不知道。

莫斯科音乐学院理论系主任谢尔盖·斯克列勃科夫[①]写过一本复调教科书,为音乐学院教学所采用。他是一个知识渊博的人,虽然他的观点被认为多少有些僵化。他告诉过我他搜集了数以千计的复调的教堂音乐作品,但是在现在的条件下是不可能出版的。弗拉基米尔·普罗托波波夫是另一个复调专家,虽然他的研究领域更偏重于复调音乐史。关于这个题目计划出版的两卷书,第一卷出版于1962年。可以预料,它们都是讨论俄罗斯的复调音乐的。 〔383〕

音乐学院的教师不仅希望他们能教学,而且也要为出版而写作。教学和写作之间要保持某种平衡,这反映在一年一度的"教学工作量"上。一位教授最低限度要写出四"印张"(大约有六十四印刷页);那些没被要求(或没能力)写作的,要接受更多的教学任务。教师每学年在校的工作量为1440小时,其中720小时为教学用,720小时从事写作。(每学年包括有40周:第一学期19周,第二学期17周,4周用作考试。)教学工作多少有点根据教员的地位或别方面的考虑而有所不同;每周平均12—20小时看来是一般的规定。每五年保证增加一次薪金。有三种学衔:教授(最高),讲师和助教。

莫斯科音乐学院座落在狭窄的赫尔岑大街上。形状如同一个开口的长方形,中间有一小广场,装饰以一座柴科夫斯基的雕像,设有大约六十间教室,图书馆,音响资料室(包括整套录音设备)以及两个音乐厅。"小厅"是室内乐型的,大约有三四百座位,"大厅"则为所有莫斯科的重要音乐会所用,音响完美。正如欧洲大多数较老的音乐厅一样,"大厅"并不是过大——座位约一千多一点。以前这里还有格林卡纪念馆,然而在1965年迁到它自己的乔治夫

① 斯克列勃科夫死于1967年。

斯基胡同宫殿式的建筑中去了。

1962年音乐学院的音乐图书馆完全不能适用于任何种类的严肃的工作。书架和阅览处都设在一个大屋子里，用借阅的柜台隔开。阅览的地方可供十四人使用;如需要的话可以再挤十个人。乐谱或书籍甚至连参攷书都不能自由取用；读者必需在一张单独的纸条上把每一个项目都填写好。当把资料交给读者以后，图书卡片和出入证(入馆时发给他的)就留在借阅处；当还回所借资料以后两张卡片才交还给读者。出入证由馆员盖印，在图书馆的出口处被收回。任何资料不许带出;此处是专供参攷之用。

然而,还有一个书谱流通服务部。这个部叫做"予订"部,被设置在前厅,里面甚至更为拥挤,屋里的"订阅者"们互相挤来挤去以便把装得满满的卡片夹拿稳。没有地方搁置装卡片的抽屉；几张〔384〕摇晃的圆桌子可以帮点忙。卡片组织得很好,但是是手写的,而且是存放在摇晃的、装配得很坏的木头文具架子上面。前厅的一个角落是为馆长所设的工作地点,有几处围起来的小地方用作开会。在出口处有一位年长的妇女，她的职务是收集那些不许带进去的手提包;同时她还运用她业余的才能把一些撕破了的乐谱粘好。缺少活页乐谱和乐谱复本的情况每个地方都可明显地看出，因而妨碍了学生们的学习。但是,这并没有阻挡住青年人的学习和工作。

音乐学院前厅的过道里设有几张桌子,在那里出售书籍、乐谱和杂志。在赫尔岑大街上也有一个书籍乐谱商店，沿着大街走去就可到达那里。

录音唱片单独收藏着。只有经过特殊安排，学生才能使用。不论是教员或是学生都不许接触唱片。如果在教室里要放的话，采用以下的办法:

莫斯科音乐学院用的六十间教室中有五十间装有广播线并和

中心“放送”室有直通电线。在1962年这个放送室配备有八台胶带录音机和三部电转。因此它可以同时向十一个教室内放送。五十个教室中每一个教室都有一个扩音喇叭，但没有电转。每个教室都有电话线直通中心放送室，每一位讲课的人在自己的皮包里都带着一个电话机话筒，他可以把它插进电插头和放送室通话。当然，教师必须事先提出要求——也许是二十四小时以前——以便所要的材料能够及时准备好。这种办法显然有它的优越性：可以使设备避免不适当的使用，可以延长唱片的使用期限。但这也很死板：不容许临时有所改变，没有可能再放一遍，而人总是会有差错的。

学生想要听某个录音也必须预先提出申请。只有三间欣赏室可供使用，每间可坐几个人。这里，胶带和唱片同样是由中心服务员掌握着，音响是送到只有扩音器而没有电转的欣赏室里来的。还有一个录音室，放有钢琴和充足的技术设备。胶带和唱片储存在单独的架子上，每个架子都有温度和湿度的调节控制。

我参观了音响实验室，它座落在音乐学院大楼的一个侧翼。它占有三层楼，据告诉我的人说，面积超过“四百平方米”。装备显然是很新的；有大量的设备和机器。这个实验室分成三个部分：音响复制，录音和音响研究。

录音的部分直通音乐学院的两个音乐厅，因此那里的任何演〔385〕出都可以录入胶带。有些外国艺术家拒绝这样做，因为他们和唱片公司有契约的约束。但是，这种拒绝事实上是否受到尊重是很难说的，因为录音带是用作内部音响档案而制作的。外国制造的唱片很缺；不在俄国演奏节目范围内的某些作品是弄不到的。

这个音响实验室不搞“电子”音乐。这个实验室建立于1932年，是由一位二十年代在国立音乐科学研究所里负责同样工作单

位的加尔布佐夫教授建立的。他的画像悬挂在墙上(他死于1955年),研究人员继承他的事业从事研究。在我访问这个实验室的期间,我了解到工程师和发明家列夫·特里明在1945年定居于莫斯科(他曾多年在美国),他是作为一个物理学家和电子学家在那里工作的。1970年4月他不再是默默无闻的了;他在一次纪念列宁的音乐学会议上讲演并被介绍为"引起列宁注意的第一台电子乐器的发明家。"

从各方面来说,我在莫斯科音乐学院度过的时间,是我三个月的访问中最有兴趣、最受启发的时刻。教务主任亚历山大·尼古拉耶夫(不要和他的儿子、作曲家阿列克谢·尼古拉耶夫混淆)最慷慨地允许我去听任何对我有兴趣的课或讲座。我听了许许多多不同的课——哈恰图良、柯岗、罗斯特罗波维奇、塔吉亚娜·尼克拉耶娃、加琳娜·巴里诺娃、普罗托波波夫和许多其他人的课。我和各系的主任和个别教师们谈过话,使我终于佩服他们的精神和他们的贡献。真的,他们缺乏教科书、乐谱、唱片;建筑破旧,钢琴坏,教室照明差。对此,有些偶然的批评,但是没有怨言。重要的是,在学生的明朗而热切的脸上具有热情和献身的精神,具有抱负和真诚的同志关系。

我记得有一天晚上我被邀请去听一个小提琴毕业生的演奏会。我准七点——一般音乐会开始的时间——到场,我发现节目单里全部是维尼亚夫斯基和席玛诺夫斯基的作品。听了三个小时的音乐以后——演奏得确实很好——我摇晃地从大厅里蹒了出来,而当时音乐会仍在进行。第二天清早,年长的秘书很急切地问我:"你喜欢吗,鲍里斯·约瑟夫?"我回答说:"演奏,我喜欢,可是为什么演奏这么多维尼亚夫斯基和席玛诺夫斯基的作品?""啊!你不

[386] 知道——这是我们参加华沙维尼亚夫斯基比赛会的选手的排练演

奏会。"奇怪的是，那年在维尼亚夫斯基比赛中获胜的，并不是那些训练得很好的选手中的一个，而是一个无名的美国青年人——查尔斯·特来格尔。

当我在1962年12月去列宁格勒音乐学院访问的时候，这所学院刚刚庆祝了它的一百周年纪念日。一切都是崭新的，很明显是粉刷过的；不难看出，为了纪念一百周年，全面地装修了门面。这和莫斯科音乐学院相当破烂的外表相比是一个尖锐的对照。但是可以肯定，1966年的莫斯科音乐学院的百年纪念一定会布置得同样漂亮。

但是即使没有外表的这一差别，列宁格勒音乐学院比莫斯科这个兄弟院校显得更广阔，设计得更好，不那么拥挤。到处都很宽敞——乐谱图书馆、食堂、衣帽间、院长办公室。音乐学院的建筑面对着一片很大的广场，另一面是基洛夫戏院。

我首先是访问音乐学院的付院长叶连娜·奥尔洛娃。（像莫斯科音乐院一样，院长很少出面，行政工作全由付院长担任。）奥尔洛娃是一个历史学家；当时她快完成一本关于阿萨菲耶夫的书，书于1964年出版。她善于词令，有的放矢，精力充沛，很有才智。（两年以后当她访问纽约时，我们第二次见面，我又一次加深了这个印象。）奥尔洛娃赠送给我两本书，这两本书包括了列宁格勒音乐学院的历史和关于它的回忆录，是专为纪念它的百周年而出版的。① 整个学院好像弥漫着一种因为在国内同类院校中历史最悠久而引起的骄傲情绪。很多教授和学生都佩带着庆祝一百周年的纪念章。

做为最老的学院也有某些实际的好处。当全国各音乐学院的

① 《列宁格勒音乐学院一百周年纪念》，列宁格勒，1962年版；《列宁格勒音乐学院回忆录》，列宁格勒，1962年版。

课程受统一的规定时，准许列宁格勒音乐学院在课程方面进行试验。1962年给音乐学家们提出了一个新的教育计划，把研究工作提前了几年。因此，第二学年包括了档案和文献的研究，第三年设有音乐评论的研究（包括对书籍，乐谱，音乐会，歌剧的评论），第四年集中于历史的研究。另外，音乐学系的学生在国家出版社的编辑指导下学习出版方面的技术。

在列宁格勒音乐学院，一般学生的音乐学学习已被减少到四年就可以把全部课程修完（而不是通常那样学五年）。四年制学生〔387〕离开音乐学院时获有一张通常的文凭，一般是当教师。只有特别有希望的音乐学学生才留到第五年，在这一年中准备专门的研究题目或是准备考研究生。减少学习年限并不影响课程规定的科目数量，因为在学生的课程表上每周增加了一两小时。①

当我提出那么早“确定”一个学生的专业是否明智这个问题时，奥尔洛娃回答说，这并没有什么危险。她解释说，音乐学院的学生已读完了中等音乐学校，在他所感兴趣的主科领域里早已定型了；那些爱好音乐学、爱好研究音乐的“人文主义”方面的学生要比演奏专业的学生受到更彻底的审核（通过入学考试）。

奥尔洛娃提到肖斯塔科维奇在音乐学院为作曲研究生开设了一个班（音乐学院是他的母校）；他每隔两周由莫斯科来到这里，工作周到而且从不耽误时间。他的学生之一是有高度天赋的鲍里斯·梯申柯（他是现在苏联青年作曲家中有名望的人）。

在列宁格勒有一批“走读生”，其中有的是大学肄业水平，有的

① 同美国的典型的大学做一个粗略的比较可以看出，列宁格勒的改革更合理一些。整个学年中，苏联学生上课时间为36周，美国则是30周。但是美国学生四年以后就得到学士学位。提供给最有才能的苏联青年音乐学家第五年的学习机会，这是一种真正的奖励，看来把奖励留给“出类拔萃”的人的这种做法是唯一合理的。

是研究生水平。这是一些住在其它城市的学生；肄业水平的学生六年(而不是正常的五年)修完课程，研究生则需要四年而不是三年。这些走读生被要求每年两次，每次一个月(正月和六月)来列宁格勒上个别课，保留他们原来职务的薪金。大部分走读生是已经在教学岗位上工作的教师；他们通过邮寄接受作业和上交作业。另外，也曾经试验过用录音来讲课的办法。

走读生的音乐教育——主要通过邮政（叫做函授音乐教育）——在苏联教育体系中被普遍采用；大部分音乐学院和音乐专科学校都按照中央规定的课程安排，设置这样的活动。在莫斯科，格涅辛音乐学校在这方面是特别活跃的。这种制度对于不能正规来校上学的，或者住在某些没有学院水平的音乐学校的城市的人们来说，特别重要。(附带说一句，这种类型的课程也可以适用于中等的音乐教育)。 〔388〕

我对列宁格勒音乐学院短暂的访问使我确信，它远非停留在享有最老学院桂冠的荣誉面前而止步不前，它最能接受新的思想和新的倡议。

由于在列宁格勒停留时间有限，我只听了少量的课，为的是有更多的时间进行个别会见。我记得米哈依尔·米哈依洛夫的关于斯克里亚宾的一小时讲课给我的印象很动人。讨论的是斯克里亚宾的晚年，在课上演奏了一些谱例，重新显示出这位大师是远远地超越了他自己的时代。米哈依洛夫追溯了斯克里亚宾和德彪西的关系；虽然苏联的老一辈（特别是普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇）是反对斯克里亚宾的，但是米哈依洛夫察觉到在肖斯塔科维奇的第一交响曲的第二乐章中有某些斯克里亚宾的影响。普罗科菲耶夫甚至把他的一首早期作品献给斯克里亚宾。米哈依洛夫说，对于斯克里亚宾的晚年虽有亚沃尔斯基在他的一些理论中提供了他

的理解,但是至今还是缺乏令人满意的分析。

两小时的关于二十世纪二十年代和三十年代的外国音乐讲课十分有意思。讲课人加琳娜·菲伦科小姐精通她所讲的题目——"两次世界大战之间的德国"。她讲了很多材料，虽然学生作了详细的笔记,事实上,所记的东西没有任何音乐的表演就失去了某些意义。尽管如此,她的课是第一流的音乐社会学的讲述。

课后，我留下来和菲伦科小姐交谈。她明显地感觉到她的讲座由于缺乏音乐的示范而没有完满的效果。无论如何,她告诉我,学生们除去听课以外,还有专门的欣赏课;例如，最近在她的指导下听了三个小时的贝尔格的《沃采克》。突然间,菲伦科小姐活跃了起来:"一些对我们老一辈来说是理所当然的东西，青年人现在却重新发现。我们那些在三十年代(甚至是在二十年代)学习的人听到了所有的东西和所有个人——我们是如何崇拜克勒姆佩雷尔啊！今天的青年人——与世隔绝了这么久，简直被他们头一次听到的三十年前的东西弄得不知所措。年轻的音乐学家们还是谨慎些,他们必需用语言来'谈论'事物。而作曲家则完全神魂颠倒了,当人们警告他们或提到'弱点或缺点'时，他们根本就不想听……《沃采克》给学生留下强烈的印象；他们看总谱听唱片来研究它。〔389〕勋贝格的体系使人们很感兴趣，他们也赞美威伯恩的卓越技巧。"菲伦科小姐的谈话就是这些。我发现她的话很坦率，不知道为什么,还很令人感动。

在音乐学院的音乐历史学家中间,米哈依尔·德鲁什金(生于1905年）给我的印象是一个个性最强的人。他的举止有点僵硬,几乎像军人一样,语言明确,判断中肯。他已不记得三十年代初我们在柏林的短暂的会面，他是在列宁格勒钢琴系毕业以后到那里向阿图尔·施纳贝尔学习的。德鲁什金是阿萨菲耶夫早期的门

徒，曾为了音乐的现代主义进行过战斗。当我向他提起他的第一本书《新的钢琴音乐》(1928)时，他笑着说："在1948年，它使我得益不浅"。现在，他的兴趣又回到当代的实际生活中来了。他尝试一种新的现代音乐的分期法；老的分期法在他看来太支离破碎。谈到关于十二音体系在苏联的前途时，他说："我不是预言家，但是那种手法的某些'音调'的式样已经在一些苏联作曲家中运用了，例如，萨尔玛诺夫。"

当我提到列宁格勒和莫斯科在历史学派方面相抗争的这个问题时，德鲁什金说现在已没有了；但在二十年代和三十年代曾有过很多的对抗。莫斯科的依凡诺夫-鲍列茨基强调历史与文化的因素，而列宁格勒的阿萨菲耶夫把音乐史和理论方面结合起来。(在阿萨菲耶夫和依凡诺夫-鲍列茨基之间感情并没有受到损伤。)一般说，莫斯科更为"保守"。莫斯科的康士坦丁·库兹涅佐夫不是一个"职业"音乐家，是以前的生意人，虽然他写的关于音乐的书写得不错。另一方面，列宁格勒有个索列金斯基，德鲁什金热烈地赞扬他。无论如何，看来列宁格勒在历史方面比较强一些，而莫斯科则在理论方面更为优越：亚沃尔斯基、阿尔什万格、马捷尔和楚克尔曼——这些人过去是，现在也是优秀和出色的学者。列宁格勒的理论家秋林是很有能力的，但没有什么个性。此外，他可悲地缺乏对二十世纪的了解。他的和声方法如此守旧，以致使学生们犹豫还要不要去分析穆索尔斯基、更不用说德彪西或更近代的和声了。秋林没有能力应付现代和声，他提出要学生到德鲁什金那里去学"美学"分析，而德鲁什金坚持认为这是一个理论性的技术问题。附带地说，历史学家格鲁贝尔——如德鲁什金所说——也是完全与二十世纪隔绝，因此没有创立任何"学派"；甚至他的学生们(如萨比尼娜和波里亚科娃)也不把他称为他们的老师。(格鲁贝

尔曾在列宁格勒音乐院教学，直到1941年他转到莫斯科的时候为止。）

〔390〕关于音乐史方面"社会学的倾向"问题，德鲁什金说："在二十年代和三十年代我们都犯了'庸俗社会学'的错误——不仅是勃拉乌多，还有索列金斯基、格鲁贝尔和所有我们这些人。现在这个倾向转到东德去了；他们比我们还'左'，经历了各种幼稚的骚乱……看一看乔治·克涅普勒的《十九世纪的音乐史》就知道了。"

和德鲁什金相比，列宁格勒的其他历史学家就显得差一些，但并不一定不如他博学。谢苗·金兹布尔格——不要和莫斯科的历史学家列夫·金兹布尔格弄混了——在教授中是很受尊敬的一个。和德鲁什金一样，他是阿萨菲耶夫最早的一个门徒，在二十年代初是阿萨菲耶夫"年轻的代言人"。实际上，金兹布尔格在音乐学方面最有价值的供献是在俄罗斯和苏联的音乐方面。他是两卷本《俄罗斯音乐史谱例》的主编（卷一出版于1940年）。这本书挽救了大量的完全被淹没了的早期俄罗斯音乐。① 在战争期间，他撤退到塔什干，对乌兹别克音乐发生了兴趣。从这以后他的兴趣范围扩大到苏联很多别的民族的音乐。1950年谢苗·金兹布尔格编辑出版了三本集子，里面收集了乌克兰，高加索和波罗的海诸国的"古典的"音乐。他继续写以苏联各民族的音乐文学为题材的教科书，特别着重写适合于中等学校水平的教科书——他感觉到，这个领域被过分地忽略了。有一个时期他和维克托·贝里亚耶夫合作过；但是，现在他们的趋向不同了：贝里亚耶夫着重民谣，而金兹布尔格则对"艺术"音乐的音乐文化和它的历史更有兴趣。

我和格奥尔基·齐格拉诺夫教授讨论了另一个完全不同的领域。齐格拉诺夫是一个和悦而健谈的亚美尼亚人的后裔，虽然他

① 增订的第二版发行于1968年。

是在列宁格勒受的教育。他的论述涉及威尔第的歌剧创作艺术，并且一直对一般歌剧舞台范围内的问题也持有兴趣。他告诉我列宁格勒音乐学院有一个新的研究领域——训练歌剧舞台导演，这些导演并不是“戏剧”人才，而是受过训练的音乐家。他们可以按照总谱安排舞台表演而不是仅仅根据脚本。这个新的科目当然要和声乐系和歌剧班紧密相联。只有列宁格勒是在训练这种类型的歌剧导演；他们还在国立戏剧艺术研究所里训练歌剧导演，但是那里的注意力集中在剧本而不是音乐。

我们的会见被一个学生打断，他来讨论他在基洛夫剧院里看到的李姆斯基-科萨科夫的歌剧《普斯科夫姑娘》的一些戏剧方面 〔391〕的问题。这个学生批评了这次演出中的某些方面，并且议论了各种戏剧上的需要和运用，用钢琴来表达了自己的观点。齐格拉诺夫邦助他，弄清楚他的意见，并沿着他的想法给他进一步的作业。“我们为了实际生活来训练学生，”他带一些自豪地指出，“当他们批评什么时，他们必须说出些东西来；我们期望能有看法，有挑战，有理智的概括。但并不是每件事都必需为大家所接受；正如柴科夫斯基所说‘不需要把每一个四六和弦都公开出版。’”

在回忆起阿萨菲耶夫时，齐格拉诺夫说他是“最伟大的”，但说他不是一个好的演讲者（阿萨菲耶夫经常说：“我用我的笔尖来思考。”）。同他相反的是索列金斯基，索列金斯基是一个很迷人的演讲者，但留下的书面东西比较少。

在列宁格勒音乐院的理论家中间，我发现“最老的人”尤里·秋林给我的印象最深。当时他快七十岁了，担任的课不多，但仍很热诚，亲切和开朗，并且深深地专注于他的课题。秋林的主要领域是和声学，虽有一个时候他也教过曲式和分析。他送给我几本教科书，其中一本是远在1937年出版的。他很抱歉书已褪色了：“这

是我最后的一本了，它曾通过列宁格勒的封锁线。”秋林说旧的李姆斯基-科萨科夫的和声学是一本基础教科书，不是为“专业的”课程设立的；这本旧教科书的最近的版本——第二十版——被称为“模范版”，因为它保留了原样，并删掉了李姆斯基的女婿什坦伯格后来加上去的许多东西。近来，秋林有一个年轻的合作者，尼古拉·普里瓦诺，他们一起出版了几本教科书。（普里瓦诺后来也参加了我们的会见。）

谈论到现代和声，秋林觉得应该对它进行研究和讨论——可能在教学中不是象在分析中使用得那么多。（我记得德鲁什金对这个课题采取相当否定的意见。）秋林认为古典的基础仍然是最重要的；他引用肖斯塔科维奇曾讲过的话说，他（肖斯塔科维奇）那怕是从沉睡中醒来，也仍然能在键盘上弹出各种转调来，这是他在音乐学院学会的。（这种带有亲切感的往事回忆和肖斯塔科维奇在三十年代的一次讲话成了尖锐的对照——“在音乐学院他们不让我们作曲”——他以前的一个作曲老师什坦伯格听了这话很感气愤。或许是——多半——所有那些转调练习就是不让他作曲！）

过了一会，秋林教授坐在钢琴面前弹奏了一点学生们交来的“转调前奏曲”。这些练习是根据教师给的一个初步的骨架来写的；一般的形式看来好像是标准的A—B—A，有一个呈示部、插部和一个变化了的再现部，整个结尾是有力的持续的属和弦。我所听到的东西的和声常常很有意思，有时是很先进的，但不超越公认的标准。秋林在弹到某些不谐和音时善意地微笑着。

〔392〕

有秋林这样强有力的人物掌舵，在列宁格勒音乐学院的课程中和声的教学比起对位来更处于中心地位。我遇到过从事对位方面的教授之一亚历山大·多尔然斯基，但因相遇的时间太短没留下什么印象。因为对我来说，他主要是作为一个字典汇编者而出

名的。我们谈到了他的《简明音乐词典》（1959年）的巨大的销售量。他发牢骚说："这本小书给国家出版社净赚了一百五十万卢布。[①]而我只得了很微薄的一点津贴。"在我们见面的时候，多尔然斯基正在完成对肖斯塔科维奇的"二十四首前奏曲和赋格曲"的分析研究。这部作品在1963年出版后获得很高的评价。多尔然斯基死于1966年，终年58岁。

当音乐学院坚实的结构、划一的课程、古老的光荣传统引起外来观察者敬慕的同时，在所有这些稳定性中存在着一种固有的危险……那就是人们所说的"学术上的近亲繁殖"（academic inbreeding）。教员中有太多的人是在他们目前从事教学的学院里修完大学和研究生的课程的。他们在同样的四壁当中，度过自己的一生。先当学生，再当教师。这基本上是一种不健康的状况。当美国和英国的大学和音乐学校力求从不同的教育环境和不同的地区背景中吸收各种各样的教员的时候，苏联的高等教育制度却是相反。事实上，不同的趋向、不同的方法已经消失，代之以灰色的一致性。例如，在二十年代，音乐理论问题上曾产生过如此激烈的争论，这已成为历史的回忆。如今，除了在民俗学方面还保留某些特性以外，苏联音乐学院的教学体系中各种不同方法的采用已经被减到最小的程度。被过分吹嘘的文化自治权，只要莫斯科还在发布指导路线，就只能是一个神话。这种"近亲繁殖"不单在音乐教育方面很显著，作曲家和作曲学派方面也是这样，尽管强调地方特点。莫斯科官僚们的监护妨碍了苏联音乐各个方面更为自由地发展。

① 显然多尔然斯基指用的是老的通货"膨涨"了的卢布。

[393] 莫斯科还有另外一所高等音乐学校——格涅辛音乐学校。它能和著名的音乐学院并存的原因可能是因为格涅辛音乐学校侧重于培养未来的师资——是一种“师范大学”。原先这是一所私人音乐学校，是在十九世纪九十年代由格涅辛一家——作曲家米哈依尔·格涅辛和他的四个姐妹(他们全都是职业音乐家)建立的。后来,课程扩展到具有“中等”学校的水平;最后,1944年，格涅辛音乐学校成了一所高等院校。但是每次“升级”时，以前的教育程度仍然保留着;于是,在同一个建筑里面,第一层是儿童音乐学校,中学在二层,高等学校在三层。毗连的内部音乐厅不仅给学校使用,一般还用作室内乐音乐厅。格涅辛音乐学校这所建筑给人以深刻的印象；它可能是沙皇时代官吏办公楼或是私人邸宅。设备维护得很好(按苏联标准),课室很敞亮,墙上装饰着俄国著名作曲家的画像。图书馆显得特别小。

如前所述，课程是为了训练有能力的教师而开设的。这从正式的名字“以格涅辛命名的国家音乐师范学校”就已表明。很强调教学法的课程和教学实习，而毕业论文普遍采用教学法的题目。高班的学生被要求通过在初级部里教学而取得经验,先是旁观,然后当助手，最后由本人担负起教学责任。音乐学的学生的培训目的是给不懂音乐的人讲课;要求他们每年为俱乐部的集会、文化中心、儿童小组等准备两个讲题。格涅辛音乐学校也教民间乐器演奏（这是音乐学院所没有的课程）和民俗学研究法。①学生们夏天远征去收集新的民间材料。虽然苏联对民间歌谣有广泛的爱好，至今却仍没有一个研究民俗学的中心机构;但是1962年曾经计划把所有这方面的研究都集中起来。

格涅辛音乐学校不如莫斯科音乐学院那么有名望，但是它是

① 莫斯科音乐学院,在1938年设立了一个“民俗陈列室”。

一所有成效的、完整的学校。在这个建筑物里，七岁到二十三岁的青年人可以接受全部的音乐教育，从初学达到精通的程度。对未来的教师来说，根据观察和实际的经验，在同一个屋顶下，集中所有年级进行教育，在观察和实际经验方面有其独特的优越性，这个学校的这种密切关系与其说是个缺陷不如说是个财富。格涅辛〔394〕音乐学校以自己专业上的优秀传统而自豪，在它以往的毕业生中间有不少是知名的音乐家，如作曲家阿拉姆·哈恰图良。米哈依尔·格涅辛本人只是在学校被改为高等学校以后（从1944年到1951年），才在这里教书（他死于1957年，终年74岁）。在此以前，他是莫斯科音乐学院（1925—35）和列宁格勒音乐学院（1935—44）的教师；他的学生中间有作曲家萨尔马诺夫，赫连尼科夫和哈恰图良。虽然格涅辛能以传统的俄罗斯音乐语言来写作，并且很早就使自己与苏维埃的倾向相适应（他在1925年写的《交响纪念碑》是最早以革命为主题的音乐作品之一），但他是以俄罗斯作曲家中犹太支派的重要代表人物而闻名的。这个学校改为国立以后仍然沿用格涅辛的名字，这一事实说明，他和他的姐姐叶丽娜·格涅辛娜在苏联上层集团中很受尊敬。

为了和格涅辛音乐学校培养师资的课程相协调，这个学校的现任教员们集中力量编写并出版教科书，其中很多是为中等学校的课程所用的。在过去几年中出版了将近十五种这一类教科书，其中有米哈依尔·别克利斯写的关于苏联音乐，罗增施尔德写的1750年以前的外国音乐，还有列维克写的一本从1750到现在的西欧音乐的书籍。理论教师维克托·贝尔科夫写了几本关于和声学的书，其中包括《和声与曲式》（1962）。

格涅辛学校里历史教师中出色的学者是它的主任米哈依尔·别克利斯，一个非常博学和经验丰富的人。他生于1899年，从

1924到1941年在莫斯科音乐学院任教，1948年参加格涅辛音乐学校的教学工作。别克利斯的两卷集《俄罗斯音乐史》出版于1940年，但在1948年遭到猛烈的攻击，被认为是对西方影响“过分的卑躬屈膝”。

别克利斯终生致力于作曲家亚历山大·达尔戈梅斯基的全部生活和作品的研究；他在三十年代出版过一篇研究他的文章，继这篇文章之后在1951年出版了一本书《达尔戈梅斯基和民歌》。1962年他从事于写作一篇权威性的达尔戈梅斯基的专题论文。别克利斯也是《音乐遗产》一书的编者之一（同基谢列夫、达尼列维奇合作）。这是包括有关俄罗斯过去的音乐家和音乐作品的一些文章〔395〕和专题研究的几卷书。其中第一卷出版于1962年①（是一卷超过600页的令人难忘的书），第二卷出版于1968年（共293页），其余的几卷将不定期地陆续出版。

在我们的谈话中，别克利斯指出最近在探索俄罗斯音乐方面做了何等工作。例如作曲家亚历山大·阿里亚皮叶夫（1787—1851），主要是以他的歌曲创作闻名的；最近发现了他的器乐作品，这些作品在战争期间一直藏在莫斯科的地窖里。在民间音乐方面，战前的收集者们主要是集中在歌曲方面；现在通过新的调查研究，挖掘出大量的民间器乐曲。这只是大量事例中的几个例子；只要看一下《音乐遗产》或类似的出版物，就可以知道，苏联音乐学家们在发现他们在过去的世俗音乐的各个方面的惊人的活动能力。

苏联音乐学院和研究机关虽然是优秀的，但是未必比西方世界类似的团体更好些。“苏联的教育制度在学习上具有强烈的对

---

① 1935年也有一本题为《音乐遗产》的书出版，它的作者是伊凡诺夫·鲍列茨基。

比。最现代化的和最陈旧的教学法同时存在。”[1]但是苏联在音乐上的成就的真正秘密在于——特别在训练伟大的器乐演奏家方面——能在幼年就发现有天才的儿童。这种发现之后接着就是对系统地发展和指导孩子的天赋加以十分细致地留意。苏联音乐从给七岁到十七岁的儿童以初级的和中等的音乐教育中汲取力量。整个体系好比是一个宽底座的金字塔,音乐学院居于塔尖。

音乐教育,为了有完全成功的把握,必须从儿童时期入手。这是一个所有的教育者都公认的规律,但是只有苏联的教育制度做出了相应的结论。苏联在全国范围发展起巨大的各种水平的音乐学校网。数字是惊人的:2,219所儿童音乐小学(初级水平,入学人数超过400,000名)[2];187所音乐中等学校(中学水平,入学人数约36,000名);24所中心音乐学校(把初级和中级学校联合在一起,有十一年课程,专为有特殊才能的儿童设立,入学人数超过7,000名);以及24所大学水平的音乐学院,其中八所也培训研究生。大部分音乐学院可以发给修完国家批准的函授学程的学生以毕业文凭。

此外,还有大约1,000所音乐夜校,青年或成年人可以在那里学习音乐;一般是做为一种业余爱好;入学人数大约是150,000人。最后,但不是不重要的是,苏联教育制度给“所有的人”优先实行音乐教育,而且音乐列为学校的必修课程[3] 〔396〕

一个七岁或八岁有音乐才能的孩子,可以在儿童音乐学校入学。这里仅教音乐课,其他文化课在正规小学里学。在这种儿童

---

① 《纽约时报》1967年10月5日(弗雷德·赫钦格)。

② 实际上,儿童音乐小学是俄国的老传统,在沙俄这样的学校就有四十所。

③ 这些数字是我在1962年从文化部的一位官员那里得到的。1966年作曲家协会公布的统计数字在有些方面更高一些,那次公布的是后来的数字。也可参看1968年卡巴列夫斯基的报告,见(原书)第490页。

音乐学校学习七年以后，学生进入一种专门的中等学校，那里既有音乐课程又有一般课程；这种学校叫做“中专”或“音乐中学”。如果这个学校是学生的最终的教育，他就学四年；他的文凭证明他能到音乐初级学校当教师的资格，当然，除非他喜欢从事其他的音乐事业。显然，经过十年或十一年不间断的学习，中专的毕业生——大约十八岁——就是一个扎实的乐器演奏者，并且对理论问题也掌握得不错。但是，他并非必需去当音乐家。实际上，如果他的兴趣改变了，或者他早年被发现的音乐天赋并不可靠，他就可以转入其他学校，因为他在学校里学的文化课跟得上一般正常的进度。

可是，如果他的音乐天赋特别出色，这个学生可以在中专学三年，然后经过入学考试比赛进入音乐学院。比赛是非常激烈的，因为进入音乐学院的名额有严格限制。

有特殊音乐才能的孩子还有另外一条进入音乐院的更直接、更完善的道路。那就是进入二十四所“中心音乐学校”中的一所。这种音乐学校通常附属于音乐学院；① 有些音乐学院的教授也在音乐学校任课，以保证高度的连续性和专业化要求。

一个孩子如被认为适合上中心音乐学校，将在七岁入学，这是苏联学校教育制度的一般入学年龄。十一年的课程被分成“基础”阶段（一年级到八年级）和“中级”阶段（九年级到十一年级），其间要经过一次考试，最后要进行毕业考试。在前八年（基础阶段）时，尽可能使文化课和普通小学相一致，这样如果小孩希望转入不同类型的学校时，不至于耽误时间。

〔397〕

一个青年音乐家读完中心音乐学校大约是十八岁，他得到一张文凭，可以到音乐小学去做教师。然而其中大部分人都希望取

① 见(原书)第379页。

得进入音乐学院的资格，确实这是一种很高的荣誉。五年制的音乐学院一般是“最后”的学校教育阶段：最好的毕业生成为独唱独奏家，其他人当室内乐演奏员、乐队队员、歌剧演员、指挥、教师、音乐学家。只有很少数人可以毕业以后继续学习，当三年研究生，有各种专业——表演、音乐学或者作曲。

由于建立了把音乐课程和文化课程联系起来的中心音乐学校和音乐中学，苏联的教育工作者解决了这个基本问题——把一般的学校课程同及早地强调专业(在这里就是指的音乐)相结合。我还不知有哪一个国家对有天赋的儿童给予这样早的专业方面的关怀。

1962 年的 11 月叶胡第·曼纽辛和我被邀请参观莫斯科中心音乐学校。那时，曼纽辛曾打算在大不列颠建立一个同样的学校(后来他在斯托克达柏农实现了这个计划)，因此他急切地要知道苏联的方法。

我们的所见所闻是令人愉快的。给我们演奏的孩子们(全是小提琴手)不是什么“神童”，他们在音乐上的发展并不强求超过他们的年龄。他们表现出具有仔细的训练、近乎完美的发音、良好的音乐记忆、技术上的准确和反映出他们个性的音乐理解力。没有眩人耳目的技术表演，没有矫揉造作的颤音，没有爆发式的表情。而是健全、正常、动人的美。表演的曲目没有超出孩子们力所能及的音乐水平，维瓦尔第或莫扎特的协奏曲，几首学生的乐曲……在深度和感情上没有不自然的表演。我记得一个幼小的小提琴手——他的名字叫柯岗。有人告诉我们说他是列昂尼德·柯岗夫妇的儿子。他的双亲都是提琴家——父亲，当然，是著名的演奏家，母亲的母家姓伊丽莎白·吉列尔斯，是钢琴家埃米尔·吉列尔斯的妹妹。这孩子像其他孩子一样面部表情很严肃；也许是这位有

名的来访者曼纽辛的出现使他们有些拘束的缘故。

有人告诉我们说莫斯科的中心音乐学校是国内同类学校中的第一个。它开始建立于1932年，那一年，有十五个左右有天才的儿童被许可在莫斯科音乐学院上课。由于有特殊的天赋，他们被〔398〕集中在一个"特别儿童小组"里一块学习，不仅有音乐课也有其他普通课。这项建议是著名钢琴教授戈尔登维捷尔提出来的，另外一些有名的教师如涅高斯，蔡特林，杨波尔斯基，伊古姆诺夫等也赞助他。这个小组从这样一种简单的早期阶段开始，发展到今天有它自己美丽的建筑物的学校。1962年，这个学校有390名学生，约有200名来自莫斯科，有190名左右来自其他城市。大约有75名学生住校，由管理人员安排，其他学生在家里住。班级很小，平均每班有18至20名学生。其中有些班级上午上音乐课，下午上普通课；其他人则倒过来上课。这使学生保持学习的新鲜感，也可以充分发挥师资的力量。练习乐器时没人指导——除非是父母在家看着他练。

在观看音乐中心学校毕业生的名单时（一般都进入音乐学院），使人很惊异，其中很多今天的著名音乐家——经常是著名音乐家的子女——都曾在这个学校上过学。这里举出一些人的名字：小提琴家伊戈尔·柏兹罗德尼、尼娜、贝利娜、伊里娜·包什科娃、爱德华·格拉什、列昂尼德·柯岗、伊戈尔·奥依斯特拉赫；大提琴家那塔利亚·古特曼和姆斯基斯拉夫·罗斯特罗波维奇，钢琴家弗拉基米尔·阿什肯那齐、贝拉·达维多维奇、叶甫根尼·马利宁、塔吉亚娜·尼古拉耶娃；指挥家根那季·罗日杰斯特文斯基和马克西姆·肖斯塔科维奇以及作曲家基里尔·莫尔恰诺夫和鲍罗丁弦乐四重奏团全体成员。然而莫斯科音乐小学只不过是二十四个同样学校中的一个！

这些学生之所以是幸福的，不仅是从开始就得到专家的指导，而且这种指导从不间断。在方式方法上是没有什么改变的，不需要重新学习或折回去从头再来。很多孩子从开始就被真正了不起的教师教导着，这些教师能够不受任何干扰地引导学生精通业务；全部训练是建立在稳固的传统和方法的基础上的。

苏联政府对这些（和许多同样的）学校的关心，以及——最后但不是不重要的——给予财政投资，得到了成千倍的偿还。在音乐方面——特别是在音乐演奏方面——苏联的大师们受到国际上独一无二的赞赏。

但是，在苏联国内，音乐方面的实际影响，并不是由演奏家（尽管他们可能是著名的），而是由作曲家掌握的。是作曲家协会的力量支持着苏联政府对有关音乐问题的各种决定。这个专业协会的小小的理事会所发挥的力量是惊人的。作曲家协会可以左右奖金（包括令人垂涎的列宁奖金）和奖励、委任职务和出版。它可以指〔399〕导歌剧院和交响乐队的上演节目、电台广播和音乐会的曲目。协会可以根据特殊的任务派出自己的成员到国外去。它也通过控制国家为音乐和音乐家提供的基金来支配金钱。

一个年轻的苏联作曲家——特别是不住在莫斯科的——只有通过协会的正式渠道才能使地位升高。首先，他的作品可以在地方上的新作品审查会上演出，然后，如果成功的话，被推荐到莫斯科的全国性的会上来演奏。但是，首先，他必须取悦于那些有权势的人——较老的、已被公认的和（必定是）保守的作曲家们。协会可以并且能够用各种各样的办法来帮助忠实于它的成员，从抄写管弦乐队分谱直到去假日疗养所居住。为了报答这些恩惠，协会理事会要求绝对的忠诚和顺从——主要是，要拥护党的官方的文化方针。“叛逆者”是不受欢迎的，不管他们是出于爱好尝试了一

下序列派手法或是埋怨社会主义现实主义毫无创造性。赫连尼科夫这样说过:“每个人可以自由地写任何性质的作品……一个革命者什么都可以写，但是这并不意味着他定能得到作曲家协会的好处。”①

协会的会员资格——必须记住——只限于作曲家和音乐学家，他们是有表达能力的音乐方面的知识分子。协会掌握着两个有广大读者的出版物——学术性的月刊《苏联音乐》(创刊于1933年)和半月刊《音乐生活》，后者是一种更为通俗的杂志，创刊于1957年。此外，作曲家协会的成员担任苏联所有报刊的评论员。

事实上，莫斯科不只有一个，而是有三个作曲家协会:全国范围的、以赫连尼科夫为首的协会;俄罗斯加盟共和国的协会，它的主席，在最近以前一直是肖斯塔科维奇，现在由斯维里多夫继任;以及莫斯科本地区的分会。很多莫斯科音乐家同时参加了这三个协会，对于组织过多和活动重叠有许多怨言。不过，每一个组织还是有它不同的目标。全国性的协会是有意识地作为一个多民族的团体，虽然俄罗斯的成员为数最多，影响也最大;但是为了公平起见，“边区的”作曲家们所受到的注意经常大大超过他们对音乐的贡献和他们的代表名额。为了比较起见，现把1960年会员统计数字列表如下:

俄罗斯共和国	673(包括莫斯科399人,列宁格勒125人)
乌克兰	144
爱沙尼亚	55
拉脱维亚	44
立陶宛	33
亚美尼亚	69
格鲁吉亚	81

〔400〕

① 转引自哈·勋贝格一文，载《苏联:五十年》第190页(平装本236页)。

阿塞拜疆	54（到 1967 年，全体会员增到 1600 人，但未能得到各加盟共和国的具体数字）①
白俄罗斯	35
塔吉克	13
摩尔达维亚	27
吉尔吉斯	8
乌兹别克斯坦	51
吐库曼	12
哈萨克斯坦	26
	1325

1962 年赫连尼科夫在一次报告中讲道："作曲家协会的会员包括作曲家和音乐学家。这不是一种偶然的结合，而是完全自然的，就如同在创作实践的过程中美学思想起了巨大作用一样的自然。"②

然而这种"完全自然"的结合并非总是很协调的：当批评家批评别人的时候，他们是很少受欢迎的，可是在协会内部，提出建设性的批评是他们的职责之一。尽管有紧张状态，音乐学家作为敏锐的观察者和音乐分析者的地位仍被认为是很重要的。

在作曲家协会之中，每一个作曲家，不管你的名声有多大，都习惯于把新写的作品（或仍在写作过程中的作品）在公开演出以前提交给批评讨论会。这种预先审听对于新作品的成败是事关重大的。肖斯塔科维奇很少不把新作品拿到协会去讨论的。他对所有的批评都十分敏感。一位有洞察力的批评家告诉我说："不能认为肖斯塔科维奇是'薄脸皮'的人——实际上，他已经'薄'得连脸皮都没有了。当他的第十二交响曲改编成四手联弹在协会演奏时，他显然很痛苦，因为他感觉到出席的人并不十分满意，他感觉到他

① 参看（原书）第 472 页。

② «情况通报»，苏联作曲家协会，1962 年第 1 期第 17 页。

们有些失望。”

另一个同样杰出的批评家说，人们对肖斯塔科维奇的第十二交响曲不会发表一篇“客观如实的”评论文章的，但是那种口头相传的批评足以说明它不如第十一交响曲。肖斯塔科维奇突出的声誉可以使他免遭直通通的批评，而其他不那么杰出的作曲家们则时常受到蛮横的率直的评议。经过协会如此这般剖析批判以后，就不止是一份总谱要重写的问题了。

〔401〕 在外来的观察者们看来，这种“作坊式”的创作活动形态总比西方作曲家所处的智力上的孤立状态更为可取。但在另一方面，苏联的制度有着严重的不利之处：它控制着创造力，用压力来取得一致。这对于真正的创造性和革新思想来说特别有害。

附带提一下，作曲家协会的会员资格并非是强制性的。一些先锋派作曲家宁愿留在协会以外。也有一些音乐学家——特别是历史学家——他们觉得没有必要卷入协会的活动。事实上，有人在列宁格勒告诉我说，音乐学家除非他们参加了一些关于当代的苏联音乐的著作，他们是没有资格成为会员的。这条规则强调执行到什么程度是难于了解的；在过去一定有某些灵活性，不然的话，著名的历史学家像罗曼·格鲁贝尔(专门研究过去的音乐)就不可能加入协会。但是列宁格勒的规则向音乐学者们施加压力，要他们“投入”苏联音乐，而不是到过去的音乐中去寻找安全地带。虽然音乐学家在作曲家协会中有某种半自治权(例如，在莫斯科有一个音乐学家的特别委员会)，很清楚，作曲家方面的力量远远超过他们，影响也大得多。音乐学家在为创作的音乐作品提供理论和美学的根据方面是有用的；除此以外，许多作曲家对音乐学方面的活动毫无兴趣，有的甚至很轻视。

作曲家协会的莫斯科总部，由于它的会员遍布各地，成了苏联

新音乐的巨大的情报交换所。对任何外地或外国的来访者来说，这是唯一的情报中心。尤其是外国来的音乐家们会立即被送到座落在距离雄伟的高尔基大街几步路，由一座拱门隔开的一条安静的小街上的协会办公室里去。这座普普通通的拐角处的楼房位于城市的中心，距离音乐学院只有五分钟的路，可以步行到大剧院，但是却与城市交通的嘈杂声相隔绝，处于一种半幽僻的世外桃源之中。

近邻是几座漂亮的公寓房子，供演员、演奏家和作曲家协会成员居住。作曲家协会在莫斯科不同地区还拥有其他几所公寓房子。因为住房是很受重视的，所以这些公寓建筑对作曲家协会的会员来说有很大的帮助。因为他们大部分在家里工作，他们还占有额外的住房面积，显然要比一般居民的多些。

我拜访过几所公寓套间；我看到那里面有三间房和一个很小〔402〕的厨房，每间房有一个可折叠起来的床，虽然在白天这些房间用作琴房、餐室、或书房。但是里面的住家感到很清静、明亮而阳光充足，甚至还有象电冰箱那样的奢侈品。整个的摆设是很舒服的。唯一的怨言是隔音设备很差。一幢房子里全是音乐家这就成了问题。当时传说一个笑话，有一个住在这种公寓房子里的作曲家，正在钢琴上试奏一个结尾部分，他不断弹着几个和弦的连接，一个结尾，又一个结尾，一边试着，一边比较，老是不满意。忽然有敲天花板的声音，他听到楼上的那个套间有人大声地弹了从四级到五级的几个有力的和弦，同时一个响亮的声音喊道："这儿，用这几个，我送给你的，可别再弹了！"

四周都是新建的公寓房子，使协会的建筑显得有些破旧，但它非常宽敞。地下室收藏了世界各地送给协会的大量的乐谱。来访者进入一层楼，在经过一个很小的前厅以后便来到一间极大的房

间，一张极大的铺着绿色桌布的长方形的桌子占了房间的主要地位。在房间的尽头，有两架三角钢琴，有一面墙上全是书架，放着俄国最新的音乐出版物。这是会员开会的会议室，这里审听新作品，这里也接待外宾。这是一间普通而实用的房间，没有什么特别的地方。

相联的是几间小一点的屋子，为对外委员会的主席和三个负责与外国接触的书记所使用。书记之一是传说纷纭的尼娜·彼得罗夫娜，她以她的风韵和乐于帮助每个外宾而闻名。她的姓是勃柳索娃，她的职业是音乐学家。

在协会建筑之中，除了接待室以外，当然还有许多为偶然来访的人所不知道的办公室，其中有一间在里边的私室——第一书记吉洪·赫连尼科夫的办公室。我同他的几次接触都很愉快，他在许多方面对我很有帮助。但是当他被人反对时我曾看到他的眼光变得冷酷而严峻，我可以想像他是一个惯于发号施令的“上司”。

来访者希望看到新乐谱或听到最近苏联音乐音响时，协会总部会立即提供方便。可以使用胶带录音机，最新的录音都在手头，每件事情都处理得十分适当，态度友好。我自己就曾经不被干扰地在勃柳索夫斯基相同的大房间里听了许多小时的音乐，许多其它外宾也曾这样做过。这种听一段时间的好处无论怎么估计都不〔403〕会过高；在几天之内，一个人可以对全年的最重要的音乐有所了解。因为材料的选择范围如此之大，无知的外国人必须依赖主人的判断。也许有固定的指令给资本主义国家的来访者演奏些什么东西。从1962年秋季以来，不管是莫斯科还是列宁格勒，对所有来自西方的访问者们——其中有斯特拉文斯基，克拉夫特，斯洛尼姆斯基，道奇森，莱顿和我自己——提供了几乎同样的作品，这不可能是一种巧合。我们都听了几乎是同样的作品：斯维里多夫的

一部清唱剧，米尔佐扬的弦乐和定音鼓交响曲，萨尔曼诺夫用拟十二音手法写的四重奏，乌斯特沃尔斯卡娅的小提琴奏鸣曲，或许还有格拉包夫斯基的乌克兰歌曲、巴巴扎年或谢德林的一些作品。大家都看出，着重的是选择那些对外国来的访问者通常不太熟悉的作曲家；从这点来说，肯定是有指示的。

作曲家协会在莫斯科的活动地点朴素而古老，而列宁格勒分会，毫不夸张地说，却是处在一所宫殿里。在宽敞、漂亮的大房间里有雕花的木器，高高的天花板，非常舒适的空间。但是，在莫斯科总部那里总是充满了生气和忙碌，而列宁格勒分会似乎是死气沉沉，十分荒凉。当生活在莫斯科不断翻腾的时候，列宁格勒给人的印象只是已凋谢的美，过去了的壮观……

我同列宁格勒作曲家协会会员的会见包括有一小时的谈话和两小时听音乐。我听说在1961—62年间，协会的成员出版了37部书。（这是引人注意的数字，考虑到列宁格勒分会只有125名会员，包括作曲家和音乐学家一起。）所提到的书名中有些是集体著作——《列宁格勒的音乐生活》；一本叫做《55部苏联交响曲》的书，这本书对从阿鲁秋年到尤热留纳斯的代表性的交响乐作品进行了简要的描述，每篇文章由不同的作者撰写；（这两部被提到的书都是写列宁格勒音乐学院的历史的。）还有一本关于理论和历史的论文集。

列宁格勒协会把他们的音乐学家们精细地分成作家、批评家、民俗学家、传记作家、研究员、原始材料搜集者和讲解员。讲解音乐的活动（我们可以称之为音乐欣赏）被认为是十分重要的，它的起源远在革命以后的最初年代。但是虽然“无知的听众”的问题不再那么尖锐了（事实上，莫斯科和列宁格勒的听众是十分老练的），解释音乐的传统依然保持着。单是在列宁格勒，数百个由专家们

主讲的带有音乐解释的讲座在“文化宫”、在俱乐部、在工厂——
〔404〕(午餐)一小时的休息时间内—— 在军事学院、和在“民族文化大学”里举行。给外行们“解释”音乐已经成为苏联音乐生活的一种特征。在莫斯科，在音乐学院大厅宽敞的休息室里——在音乐会开演以前或中间休息时间——可以看到一个音乐讲解员非常认真地对着同样认真的听众详细地解释他的介绍性的评论。或者，在一些管弦乐音乐会开始之前，一个健壮的妇女讲解员穿着男式的衣装走上舞台给节目作一番准备得很好的“通俗”的介绍。所有这些，当然，绝不是偶然的，而是一个全面的教育计划，为的是提高音乐会听众们的水平。

我在列宁格勒协会接触到的更有趣的东西是音乐创作。我听了萨尔马诺夫和乌斯特沃尔斯卡娅的作品，列宁格勒作曲家们的这些先进的音乐语言被认为是一个证明，即现代派是能够和社会主义现实主义同时并存的。可是事实上，萨尔马诺夫的十二音实验是慎重地考虑到“调性”的，而乌斯特沃尔斯卡娅的不谐和音的写法被最地道的社会主义现实主义传统中的某些完美悦耳的片断所抵销。

听了一些胶带录音以后，我被介绍与两位作曲家——鲍里斯·梯申科和谢尔盖·斯洛尼姆斯基——见面。他们为我演奏了他们的作品：梯申科的一首钢琴协奏曲(用另一架钢琴弹伴奏)，斯洛尼姆斯基的一首钢琴奏鸣曲。

梯申科(1939年生于列宁格勒)当时是肖斯塔科维奇班上的研究生。他的演奏有让人难以置信的活力和光彩；他的钢琴风格是按照斯克里亚宾和拉赫玛尼诺夫的深沉、巴托克和普罗科菲耶夫的强劲力和肖斯塔科维奇的复调的清晰性培育而成的。所有这些二十世纪的大师对这个二十三岁的青年作曲家来说，都代表着

“传统”。他把它们统统吸收过来(也许还没有很充分)，保留了那些最投合他的东西，并且把他个人的性格和气质注入到这个混合的遗产当中。这是一次令人振奋的青年天才的展现，他脚踏实地，但他的才能已经达到星星的高度。这是在1962年。与此同时，梯申科作为一个作曲家进步也很快。他在国内受到赞扬，也引起国外的某些注意。他接近“先锋派”，但并不是“先锋派”。他对西方音乐世界正在发生的事情有着强烈的兴趣，他急切地希望我送给他最近有关“序列派”音乐的出版物。

谢尔盖·斯洛尼姆斯基，1932年生于列宁格勒，是一个更成熟的和更内省的艺术家。他的钢琴风格是富于想像力的，他对形式的感觉得到非凡的发展。在他的天生的音乐气质后面人们可以感到他的智慧。斯洛尼姆斯基比梯申科大七岁，已经是列宁格勒音乐学院的一个理论教员，他给我看了一个令人难忘的全部作品的清单。自1962年以来，作为一位作曲家，他取得了重大的进展。〔405〕他的音乐语言是现代的，而不是教条式的，并正在获得越来越多的人们的承认。在创作之余，他还出版了一本关于普罗科菲耶夫交响曲的书和一篇题为“马勒的《大地之歌》以及管弦乐的复调音乐问题”的有趣的论文。到目前为止，他的最大成就是1967年上演的歌剧《维里涅娅》。

虽然列宁格勒拥有过多的大胆的青年作曲家，这个城市的正式的音乐生活，给一个访问者的印象却是比莫斯科缺少活力。确实，基洛夫剧院的芭蕾舞剧获有无比的荣誉。但是基洛夫剧院的歌剧就缺少莫斯科大剧院表演人员的那种辉煌的效果。我在列宁格勒看到的一些演出——柴科夫斯基的《黑桃皇后》、格林卡的《鲁斯兰》、李姆斯基-科萨科夫的《隐城基切什》——一般是不精彩的，松散的；声乐是二流的(个别除外)，舞台导演的因循守旧可以

说是到了愚蠢的地步(如在《基切什》中)。在小歌剧院上演的一场《金鸡》是沉闷而粗俗的。甚至我在那显赫的大理石柱厅里听到的著名的列宁格勒爱乐交响乐团的演出,也是勉勉强强;也许是演奏员的美国之行使他们疲劳的缘故。

在莫斯科,1962 年的管弦乐队演出也是同样平凡的,无论是莫斯科国家乐队或是爱乐乐队都不能与欧洲或美国的第一流乐队相比。管乐奏出一种古怪的音响,音准也不是没缺点的,而木管部分缺乏整体和谐感。

也许那些最好的乐队演奏员都留给大剧院的乐队了,因为人们在这里确实听到了第一流的演奏。一场由梅里克-帕沙耶夫(他死于 1964 年)指挥演出的普罗科菲耶夫的《战争与和平》全剧是令人难忘的。可以相提并论的还有穆索尔斯基的《霍万斯基之乱》的演出,它有着宏伟的舞台装置和豪华的服装。大剧院的艺术指导还负责拥有 6000 个座位的克里姆林宫大厅里的演出节目。由于地方太大,声音是通过电气装置来加强的,但是电气设备安装得极有技巧,以致听众从来都没有意识到这一点。克里姆林宫的宏伟舞台提供了极大的群众活动的场地,马群、战车、应有尽有。在那里上演的歌剧和舞剧形成的壮观使观众感到震惊但并不使人感到温暖。在斯坦尼斯拉夫斯基—涅米罗维奇-丹钦科剧院——可与列宁格勒的小歌剧院相比——人们看到的歌剧演出是要求表演与声乐并重,吐词清晰、富于幽默感或戏剧性。这种情况对于表现具有〔406〕十八世纪的风趣的普罗科菲耶夫的《伴娘》,或者肖斯塔科维奇的《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》这样的一些歌剧是很完美的。非常有意思的是,在斯坦尼斯拉夫斯基—涅米罗维奇-丹钦科剧院演出的普罗科菲耶夫的《战争与和平》的本子强调亲切感而不是场面的壮观;它保持了仅次于宏伟的大剧院演出的地位。

俄国最大的两个图书馆是莫斯科的列宁图书馆和列宁格勒的国立萨尔蒂科夫-谢德林公共图书馆；事实上，它们可以列入世界范围的大型学术性图书馆之中。

1962年，列宁图书馆庆祝了它的一百周年。1862年，鲁勉采夫伯爵(1754—1826)原来储藏在圣彼得堡的藏书被迁移到了莫斯科，专门为它造了一座建筑。它被称为鲁勉采夫博物馆，不仅收集了书籍，还有各种珍藏，其中包括矿藏品。那时候，博物馆的负责人是知名的作家和音乐学者弗拉基米尔·奥多耶夫斯基伯爵。

虽然列宁图书馆拥有许多稀有的音乐版本和手稿，它的“音乐部”是在最近1961年10月才建立起来的。它将成为音乐书谱(苏联和外国的)的主要集中点。目前，它仍处于扩充阶段。

被允许进入列宁图书馆不是一件轻易的事。申请人必须填写一份详细的俄文的登记表，其中包括本人的学术经历。根据申请人的学术地位，他可以得到一张某个阅览室的出入证。第一号房间为教授、学者和有博士学位的人所专用。那是一间中等大小的讨人喜欢的房间，它镶有木板，四角摆有盆景，显得很亲切。供个人使用的书桌磨损得很厉害，很多电灯坏了。一般说，这个图书馆的光线相当暗，人们就在半暗的光线下读书。按照美国的标准来看，这里等候取书的时间长得令人难于忍受，足足要一个多小时，虽然不一定比英国博物馆和法国国家图书馆等的时间还长。这里防盗的安全措施，比欧洲和美国的任何图书馆都严密，一个人离馆时不仅必须持有馆方工作人员的签证，说明他已还清了书，而且在出口处还要经过一位严厉的穿制服的男的或女的民兵的检查。

一件偶然的怪事给我留下了强烈的印象。我提出要一份1962年11月份的《新世界》杂志，那里刊登有亚历山大·索尔仁尼琴写的一篇引起争议的小说《伊凡·杰尼索维奇的一天》。这篇小说引

起了大家热烈的讨论。经过没完没了的等候，我在阅览室里拿到
〔407〕了一份，但分配给我阅读的时间是两小时：有那么多人要看这份杂志以致必须限制时间。可是一个月以后，我在伦敦花了几个先令买了一份很便宜的俄文原文的影印本……

享有特权的第一号阅览室并不拥挤，在"一般"读者看来是不一样的。据《纽约时报》的教育编辑弗雷德·赫钦格说："……一个俄国学生在列宁图书馆里可能要化几个小时来排队——首先，他要在进口大厅里排队寄存外衣，然后，再排队直到真正把书拿到手……"

在列宁格勒，情况并不好些："大学生的阅览地方太小，他们不得不买票到附近的艾尔米达什博物馆，在那里的走廊里找个清静的角落阅读。"

大体上，赫钦格发现："要对政治上敏感的领域进行随意的研究是不可能的。大学生的图书馆是不完备的，只有大学毕业生才允许进入科学院的一些极好的图书馆。"①

与列宁图书馆相比，列宁格勒的国立公共图书馆没有那么令人生畏。它的建筑很古老，房间很宽敞，走廊弯来弯去，见不到头，不怎么适宜于图书馆的条件。只有书籍和珍贵资料（手稿等）放在主要建筑里；乐谱和报纸等放在彼得宫上面单独的房子里。事实上，乐谱部门是在较后的 1930 年才增设的。

十九世纪，一直到 1854 年弗拉基米尔·斯塔索夫参加工作之前，这个圣彼得堡图书馆还是一个相当贫乏的地方。此后的半个世纪里这位优秀的学者（他死于 1906 年，终年 83 岁）为改善图书馆贡献了他巨大的力量。他非常热爱音乐（他是他所命名的"五人强力集团"的"教父"），他注意让图书馆收藏格林卡、巴拉基列夫、

① 哈·索尔兹伯里编：《苏联：五十年》第 111 页。

穆索尔斯基和集团的其他成员、以及达尔戈梅斯基、谢洛夫等许多人的手稿。在李姆斯基-科萨科夫去世后，他的家里把他的全部手稿和信件都移交给公共图书馆，而作曲家的儿子安德列还为这些保存的东西开列了目录。1918年，安德列·李姆斯基-科萨科夫参加图书馆工作，他于1938年出版了国立公共图书馆手稿部门的总目录。可是，我在1962年听说这个目录已经过时了，图书馆自那以后已经又收藏了许多资料，尤其是有关弗朗兹·李斯特的资料。我去参观的时候，手稿部门的主要负责人之一是安娜斯塔西亚·利亚普诺娃，她是作曲家、钢琴家谢尔盖·利亚普洛夫的女儿。这个图书馆还收藏有一套著名的、十一世纪时的音乐资料——用(至今还不能完全辨认的)“弯钩”(“kryukovaya”)记谱 〔408〕法写成的音乐。

列宁格勒拥有丰富的图书和档案材料，而且有趣的发现还在不断增加，例如原来的玛利亚剧院的图书馆，即现在的基洛夫剧院的图书馆的情况就是这样。

我自己对贝多芬手稿的研究使我来到了所谓的普希金之家——全名“苏联科学院俄罗斯文学研究所”。1908年以来，这里收藏有比较新的资料，不仅有文学方面的，也有许多十八、十九世纪俄罗斯和外国的著名作曲家的音乐手稿。在普希金之家，我获准考查了贝多芬写给施赖福格尔、鲁道夫大公和一个无名的收信人(可能是霍尔茨)的三封亲笔信。我提出的把后一封信摄制成缩微照片的请求遭到了拒绝，理由是一位苏联学者正在研究这个题目，必须由他取得优先权。然而，我从其他来源获得这封信的影印本，并且第一次用附有译文的复制版在《音乐季刊》上刊登出来。①

① 鲍里斯·施瓦茨:《苏俄对贝多芬的额外研究》，《音乐季刊》1963年4月，第143—149页。

为了更深入地研究贝多芬，我到了莫斯科的格林卡博物馆——正式名称为——“以米·格林卡命名的中央音乐文化博物馆”。[1]我于1960年访问格林卡博物馆最主要的原因是为了看一看最稀有的研究贝多芬的两个手册——通称为1802—1803年的“维尔霍尔斯基”手册和1825年的“莫斯科”手册。这些手册原来是由私人保存的，十月革命后收为国有，最后委托格林卡博物馆保管。“莫斯科”手册在1927年贝多芬逝世100周年时，由伊凡诺夫·鲍列茨基出版；“维尔霍尔斯基”手册在1962年出版。

当我1962年重新到格林卡博物馆时，我受到像老朋友那样的款待。领导人阿列克谢耶娃夫人是一位精明强干又可爱的人——后来我发现她原来曾经是大剧院的成员。这个博物馆收集一切有关音乐文化的东西——书籍、乐谱、手稿、像片、纪念品、乐器、石版画、书信等。我去访问的时候，这些东西收藏在音乐学院建筑一翼的狭窄的房子里。1965年，博物馆迁到格奥尔吉耶夫胡同的新址，靠近克里姆林宫，是一座十六、十七世纪的建筑，曾经是贵族特罗叶库罗夫在城里的住宅。乐器放在二楼展览，虽然这里展出的只是博物馆收藏的1500件乐器的一部分。这里，民间乐器和1565年制造的一架意大利佛罗伦萨的古钢琴并列着，这架古钢琴原来为梅迪奇家族[2]所有。二楼还收集有贝多芬、李斯特、肖邦、勃拉姆斯、马勒、德彪西和本杰明·勃里顿等作曲家的罕见的、有价值的手稿。三层楼陈列了俄国和苏联作曲家们的生活及作品的有关资料——大师们的手稿，各种纪念品(如格林卡和鲍罗丁曾用过的钢琴)，有亲笔签名的图片，歌剧舞台设计图等等。当代的苏联音

〔409〕

---

① 格林卡博物馆建立于1943年，它接收了尼古拉·鲁宾斯坦博物馆的收藏品。

② 梅迪奇家族是文艺复兴时期意大利佛罗伦萨的统治者，主要成员科西莫·梅迪奇、洛伦佐·梅迪奇也是当时文学艺术的赞助人。——译注

乐单独作为一个部分陈列着。有缩微照片，影印品和珍贵音乐的唱片，使格林卡博物馆的收藏十分齐全。

有个很有用的供研究用的藏书室，还有由青年音乐学家组成的一个小组为这些资料编辑目录并进行研究。偶尔，以博物馆的名义出版一些小册子和书籍。年长的研究员内森·菲什曼，是位公认的杰出的贝多芬专家。就是他负责贝多芬的“维尔霍尔斯基”手册的典范性的出版。这个版本共分三册：一册是完全的精确的影印本，一册是经过辨认后重新编辑的版本，一册是评注。一般情况下，贝多芬的手册是根据经过辨认后重新排印的版本出版的，只是附加几页影印。由于有了加上诠释的完整的影印本，大大提高了格林卡博物馆的这个出版物的学术价值，它可使那些严肃的学者把音乐大师匆匆记下来的东西和经过专家辨认的译文对照起来研究。

格林卡博物馆最近出版的另一部书是《莫斯科音乐学院回忆录》。它是 1966 年为纪念学院一百周年，在阿列克谢耶娃夫人编辑下出版的。

对苏联的出版社的几次访问使我了解到国营的和国家津贴的音乐书谱出版“事业”的工作情况。最强大的“国家音乐出版社”（缩写为МУЗГИЗ）几乎垄断了所有的音乐出版。在二十世纪二十年代的新经济政策时期里，国家音乐出版社与维也纳的环球出版社联合工作以确保苏联作品的版权，这时期的许多作品是同时在莫斯科和维也纳出版的。后来，在六十年代里，苏联和英国（布西和霍克斯公司）、德国（布赖特科普夫和黑尔特尔公司）美国（MCA—利兹公司）也都订立了关于出版苏联作品的类似的合同。这一切都是必要的，因为苏联不是任何一个国际性的版权协定的成员（俄罗斯沙皇时代也不是）。甚至在 1917 年以前，俄罗斯作曲家的作 〔410〕

品也是在国外出版的——莱比锡的贝里亚耶夫出版社、汉堡的拉特尔出版社、巴黎或柏林的库谢维茨基出版社(俄文版)。尽管有这些防护措施，还是有极多的俄罗斯和苏联音乐没有受到版权方面的保护。像普罗科菲耶夫的《彼得和狼》或“古典”交响曲这样一些流行的作品可以买到很多西方出版的版本，而且每一本音乐作品选集中都包括有卡巴列夫斯基，哈恰图良和肖斯塔科维奇的一些著名作品。另一方面，国家音乐出版社也同样不受版权的限制自由地翻印任何外国的乐曲和书籍。有时还出现一些奇怪的情况：例如古斯塔夫·马勒的《第一交响曲》的美国版袖珍本原来是苏联版本的影印翻版，而且还附加了俄文(而不是英文)的脚注。

苏联和几家西方的唱片公司签订了某些用西方公司的商标用于苏联的录音带的合同。甚至，在西方市场上还可以发现很多“非法翻印”的苏联版的唱片。在这里“非法翻印”这个词，可能不是一个正确的用词，因为在没有法律保障的情况下，也就无所谓什么“非法”了。

1962年我去参观国家音乐出版社时(设在十月革命前音乐出版家P.尤根逊的古老的建筑里)，那里的领导人，康斯坦丁·萨克瓦接见了我。我曾在纽约见过他，那时他是一个音乐学家代表团的团长。代表团包括涅斯齐耶夫、克列姆辽夫、阿列克谢耶娃和瓦辛娜-格罗斯曼。萨克瓦自己就是一位音乐学家，一个智力很高的人，虽然他具有政治委员的冷静和理智的风度。在他的办公室里，他让我看他自己为新出版的莫扎特的《安魂曲》所写的前言，还给了我一些关于国家音乐出版社工作的统计资料。

几个星期后，我被邀请到国家音乐出版社编辑部去参观。这地方显得是难于想像的拥挤。所有的音乐编辑都在一个大房间里，能有一张单独的工作桌就认为是很幸运了。另外一个小房间

里，是由书籍主编塔齐亚娜·列别杰娃和她的助手、两个青年姑娘一起占用，她们协助她作一些粘贴、剪裁、缝合装订等工作。然而，国家音乐出版社所取得的优异成绩表明，在摩天楼里四周全是玻璃的办公室并不是取得高质量的先决条件。

列别杰娃夫人告诉我，国家音乐出版社在莫斯科的机构每年预计出版 85 册书，但很少超过 65 种书目，包括小册子和单行本在〔411〕内。萨克瓦告诉我的是更为乐观的数字，即一年约 200 种书目（这可能包括列宁格勒的出版数字在内）。

国家音乐出版社提前一年公布它的出版计划。我曾经得到过一份 260 页的目录，名为《1963年的出版书目计划》，另附一本定货簿。这个材料在 1962 年里发给全国各书店的经理，要求他们寄出订书单。目录上有即将出版的每个乐曲和每本音乐书籍的说明、标价和版本大小。根据这个目录，在莫斯科的国家音乐出版社计划出版 812 本乐曲，49 本音乐教材，83 本关于音乐的书籍；它的列宁格勒分社则出版 79 本乐曲，30 本关于音乐的书籍。但是计划或公布的书谱数字与实际付印的数字不是很确切的。格林卡的《伊万·苏萨宁》总谱计划出版 700 册，而尼古拉耶夫的《钢琴教程》印了 20 万册。印刷的数量是事先预计的，而这种预计时常很不准确。

国家音乐出版社对他们出版的"模范版"特别感到骄傲。有从格林卡到李姆斯基-科萨科夫伟大的俄罗斯大师们的"作品全集"的权威性版本。每一册上都有评注和一篇学术性的序言。有些书中包括同一作品（例如柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》）的几个不同的版本。所有的歌剧全用声乐谱和总谱刊印。以下的例子可以说明这项工作的巨大规模：格林卡的作品有 20 册，每册 250 至450 页；柴科夫斯基的全集将包括 62 册乐谱和 17 册信件和散文；李姆

斯基-科萨科夫的全集计划为50册(但实际上是63册,因为有些歌剧谱是印成分册的)。所有这些都即将完成。

此外,国家音乐出版社还出版了二十世纪俄罗斯作曲家的"作品集"或"作品选";其中有梅特涅尔、米亚斯科夫斯基、拉赫玛尼诺夫和谢尔盖·普罗科菲耶夫等人的多卷集。非俄罗斯人的音乐创作也未被忽视,亚美尼亚作曲家科米塔斯的作品的出版工作已经开始了。此外,还出版了题为《苏联各民族的古典音乐》的学术性的选集,其中有几卷是乌克兰、外高加索和波罗的海沿岸的几个共和国的音乐创作。范围广泛的民间音乐也以权威性的版本得到出版。

音乐学家瓦西里·基谢列夫是"模范版"的编者。为了使他的版本尽可能地完善,他总是在寻找那些可能收藏在西方博物馆里〔412〕或私人手中的俄罗斯作曲家们投寄国外的信件。在苏联的编辑和档案馆、博物馆的馆长们中,对收集有关俄罗斯音乐家在国外的一切有用的信件或任何纪念物有着强烈的兴趣——不一定非要原件,那是经常得不到的,但至少找到一些影印品或缩微照片。有些档案已经回国(夏里亚宾),其他的还在国外(拉赫玛尼诺夫、库谢维茨基)。常常有这样的情况,那些出生于俄罗斯的音乐家们的后代由于一些政治上或情感上的原因,不很愿意将这些材料交给或卖给苏联当局。另一方面,格林卡博物馆(是那些对此感兴趣的机构中最主要的一个)常常因为外汇的问题或预算的限制不能为收集这些资料付出一笔相当可观的代价。

在二十世纪五十年代中期,国家音乐出版社由于繁杂的任务和不断增长的需要,负担实在过重,以致使作家和作曲家们对它无

限期的延误失去了耐性。可以有把握地推断，作曲家协会已对它施加了某些巧妙的压力。无论如何，在1956年，终于建立了第二个出版单位，专门出版当代的作家和作曲家的作品。单位名为“苏联作曲家”。总社设在莫斯科，分社在列宁格勒。虽然这个新经营的事业很成功，但不到十年就结束了。1964年，国家音乐出版社和“苏联作曲家”合并成一个称为“音乐”的“特大的”出版机构。

当我参观“苏联作曲家”的莫斯科总社时，它正处在最成功的时期。领导人是伊戈尔·伊林，他给我留下了善谈而诚恳的印象。他着重介绍了这个新机构的“轮廓”：集中全力出版当代的苏联音乐和书籍、民间创作和群众性启蒙作品。国家音乐出版社则继续出版那些古典的和教学方面的曲目。甚至像肖斯塔科维奇这样一位著名作曲家——伊林带着一些骄傲情绪说着——喜欢将他的一些作品委托给“苏联作曲家”出版，而其他的作品（指再版的乐谱）由国家音乐出版社经手。

开始，“苏联作曲家”给予莫斯科作家优先权——伊林承认，这个政策引起一些抗议；现在，他们为面向全国而努力。他们甚至还在考虑出版外国的音乐；作为第一个尝试，就是出版了美国作曲家艾利·西格迈斯特的一些儿童乐曲，这些作品是由卡巴列夫斯基从美国带回来的，他为这些作品的出版写了前言。

当我问伊林关于很难买到室内乐的分谱（不是总谱）时，他承认这是由于纸张供应紧张所造成的。他说道：

“如果让我在不同的作曲家的四份总谱和一份弦乐四重奏的总谱及分谱中选择印什么，我就会选择前者。坦率地说，究竟有多少人需要购买室内乐的分谱呢？在这个国家里又有多少个职业性的弦乐四重奏团呢——十个、十五个、至多二十个。需要量是太小了，不值得把每个室内乐作品印成分谱；我们自己限定只印总谱。” 〔413〕

可是，真实的情况是，就连米亚斯科夫斯基，普罗科菲耶夫或肖斯塔科维奇的四重奏分谱，在莫斯科的零售店里实际上也是找不到的。

伊林让我看了他印出来的《1963 年的出版书目计划》，这虽然比国家音乐出版社的计划小一些(161页)，但还是给人留下很深刻的印象。它列有 501 个曲目和 78 个书目。没有莫斯科和列宁格勒出版物的细目，然而，有乌克兰的部分。

正当我们要分手时，伊林给我介绍了他的技术指导阿勃拉姆·戈罗茨曼。后来我听说戈罗茨曼是一位非常能干的专业人才，他曾发展了先进的音乐印刷技术，那时他正在监督建造一座新的印刷工厂。

几个月后，戈罗茨曼被提升为国家音乐出版社的领导人，接替萨克瓦的工作，萨克瓦是由于突发心脏病而退休的。次年，国家音乐出版社和“苏联音乐”合并了，而伊林则任新机构“音乐”出版社的主编。1967 年年中，“苏联作曲家”的标记又出现了，虽然规模明显地缩小了。

1962 年，当我在列宁格勒的时候，也去参观了“苏联作曲家”的列宁格勒分社，这分社是由两个非常能干的人——领导人维克托·扎包尔斯基和编辑伊斯拉伊尔·古津——经营着。他们告诉我，在列宁格勒分社一年约出版 100 本书谱，其中包括大约 15 本书和 85 本乐谱，而且以能有象德鲁斯金、克列姆辽夫、奥索夫斯基、拉阿本、多尔然斯基、奥尔洛娃、索霍尔、奥尔洛夫这样的作家和萨尔马诺夫、乌斯特沃尔斯卡娅、斯洛尼姆斯基这样的作曲家而感到自豪……看来在列宁格勒分社有着大量的活动；在这里，可以集中力量促进列宁格勒音乐家的活动，而莫斯科总社则要对全国负责。列宁格勒分社的项目中，还有关于列宁格勒青年作曲家的

小型的、单独的小册子，式样很讨人喜欢，内容有传记、评论和作品目录等。

然而，在列宁格勒的“苏联作曲家”的全部活动，仍然不能掩盖重要的作曲家们是在莫斯科或已迁往莫斯科这一事实。首都的不可抗拒的吸引力吸引了那么多原来是列宁格勒的音乐家们——沙波林，米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、斯维里多夫、阿萨菲耶夫、格鲁贝尔——其中很多人是出生于列宁格勒和在列宁格勒受训练的。最忠于故乡的是肖斯塔科维奇，他曾把自己〔414〕的《第七交响曲》献给列宁格勒，他继续在他的母校从事教学，而且在过去他要求他的交响曲首先在列宁格勒、在他的老搭档姆拉文斯基的领导下上演。但是这个传统近几年也中断了。肖斯塔科维奇最近创作的三部交响曲是在莫斯科首演的——第十一交响曲是1957年由拉赫林指挥演出的，第十二交响曲是1961年由伊凡诺夫指挥演出的，第十三交响曲，1962年由康德拉申指挥演出。然而，第十四交响曲的首演又回到了列宁格勒，在那里，于1969年9月29日由巴尔沙依指挥演出。

对一个外来者来说，苏联出版事业的经济情况是个谜。在苏联，作者和作曲家为他们的作品可以得到一笔预支报酬，如果他的作品再版时，他可以再收到（我相信）原报酬的一半；但是没有版税。因此，国家音乐出版社出版一部小字典可以获利一百万以上卢布①，但只付给编者多尔然斯基普通的报酬。然而多尔然斯基是第一个承认国家音乐出版社在出版学术性书籍方面是赔钱的人。理由是因为苏联书籍的售价非常低廉，而学术书籍的出版份数经常是很少的。例如，国家音乐出版社要为每一个“书贴”（印好后依页码次序可折成一迭的书页，即16书页）付给作者300至400卢

① “老”卢布，通行于10:1的改革之前。见（原书）第392页。

布，而这16页公开出售时约为5个戈比。这样，仅为了收回付给作者的钱，一本书就必须出售6000册左右。然而，一本学术书籍多半是只印1500—2000册（有时甚至更少），因此亏本是必然的。像贝里亚耶夫的«古老的俄罗斯音乐记谱法»只印了820册，使作者感到很沮丧。总的看来，国家音乐出版社把通俗的项目的收益来弥补学术领域方面可以预计到的亏损。对音乐学家和作曲家来说，接受预付报酬这种办法（顺便提一下，这种报酬经常是很慷慨的）比根据该书出售额和版税付给报酬的境况确实更好些。我遇到一些音乐学家，他们是没有固定的职位的自由作者，他们从写作和出版中获取一笔可观的收入。

但是，国家音乐出版社承担亏损或出版只限于小范围内需要的材料的愿望是有它的限度的。当我和马克西姆·布雷日尼科夫——专门研究古老的教堂记谱法的唯一的苏联专家——谈话时，他苦恼地说："你可能认为我的出版的著作的目录是很少的。是〔415〕的，是这样，但是在我家里还存着大量我没法付印而没有发表的手稿；其中有些被接受要出版了，但却又是无限期的拖延。而且还没有一个认真的学生对我的专业有兴趣，我找不到人能向他传授我的知识……"在布雷日尼科夫译解古老的教堂记谱法的努力中，写出了一本近似统计学那样的入门书，而这个，他说，却引起了"嘲笑"："关于这些东西我比任何人都知道得多……但是却没有一个人要学习它……一切都被引向当代的事物。"

他确实是一个可怜的人——一个具有渊博知识的学者，正陷于一种完全被疏忽和不受重视的境地。

十五、赫鲁晓夫面临文化问题 〔416〕

1962年12月期间党和艺术界之间对抗的结果——正如人们所料想的——是知识分子的退却。可是，并没有出现卑下的屈服，他们试图说服赫鲁晓夫，劝阻他不要恢复反动的艺术政策。伊利切夫在他12月17日的演说中，提到了给赫鲁晓夫的几封信，信中请求他尽一切能力阻止斯大林的"个人崇拜"政策的再现。伊利切夫引用了由一群作家和艺术家发出的许多信中的一封；虽然没有提到这信的日期，但可以肯定是1962年12月上半月写的。下面是伊利切夫所引用并刊登在12月22日《真理报》上的信的摘录：

"亲爱的尼基塔·谢尔盖耶维奇！

"我们向您求助是把您看作比其他任何人都更加能够促成在我们国家生活中根绝斯大林分子的独断专横的人……

"我们欣喜地看到，党恢复了列宁的精神：自由和公正。建筑师们有了建造现代房舍的机会，作家们能写真实的书了，作曲家们和剧院的工作人员们能够较自由地呼吸了……

"只有在党的二十大和二十二大以后才可能出现像在驯马场举办的这种展览。我们可能对展出的这一件或那一件艺术品有不同的评价。我们写这封信向您求助，仅仅是因为我们要全心全意地说明，如果各种不同艺术倾向没有共存的可能，艺术即将毁灭。我们现在获悉您在这个展览会上所说的话，是如何被某些艺术家们理解的，这些艺术家的艺术风格在斯大林时代曾是唯一盛行的，而同时期，其他的艺术家却得不到工作的机会，甚至无法生活。

“我们深信您不希望发生这样的事，而且是反对这样做的。我们请求您禁止在美术领域内恢复完全违背我们时代精神的过去的那种办法。”①

〔417〕 在读了这封信后，伊利切夫提到还收到另一封内容差不多的信，但是由另外一批人署名的。这第二封信甚至要求各种艺术倾向“和平共处”。伊利切夫把这解释为是要求在“思想意识领域里”的和平共处。因而，他感到不得不发表一个强烈的反驳。

“我们必须毫不含糊地宣布：——在社会主义意识形态和资产阶级意识形态之间没有也不可能有任何和平共处。党反对并将继续反对资产阶级意识形态和它的一切表现形式。遵照列宁的教导，党过去提倡，今后还要继续提倡文学艺术中的党性原则。”②

伊利切夫比较满意地提到写第二封信的作家们经过一番考虑后愿意完全撤回这封信。

在新的一年——1963年——的头几个月里，除了新闻界对一些著名文学家、尤其是对伊里亚·爱伦堡，施加一些压力外，相对来说比较平静。二月份，叶夫图申科的“事件”掀起相当大的骚动，因为这个青年诗人同意把他的自传在苏联发表之前就在一份法国杂志上连载——这是严重的越轨行为。

显然，党的领导人感到有必要采取更有力的措施来制止知识分子，尤其是在作家中间将要爆发的反叛。在1962年12月的对抗中只有伊利切夫说过话，虽然赫鲁晓夫的即兴发言也上了头条新闻。这位部长会议主席的明确的声明是为了澄清一切悬而未决

① 约翰逊和拉贝兹：《赫鲁晓夫和艺术》第113—114页(异译本)。

② 同上，第114—115页(异译本)。

的怀疑气氛。

1963年3月7日和8日党和知识分子被召进克里姆林宫去开一个重要会议。3月7日会上首先是伊利切夫“激烈”的演说，3月8日赫鲁晓夫主席作了长达两个半小时的讲话。正像一个专家所说的，这是“从1946年8月21日安德烈·日丹诺夫的声明以来，苏联领导人关于文学艺术问题的最为凌厉的陈述……他的话，和日丹诺夫在17年前的讲话一样，充满着军事暗喻。如果把这些讲话付诸于行动，赫鲁晓夫肯定能够像过去日丹诺夫所做的那样，成功地使苏联艺术家退回到千篇一律中去。”①

他的讲话使俄国国内和国外的自由化的同情者们感到震惊。他发表的意见就是这里的法律。也许赫鲁晓夫所激起的恐怖感比斯大林或日丹诺夫要少些，而且艺术家感到他们还可以和他讲道理。但是主要的是赫鲁晓夫制定了一条强硬的路线，他给文化上的反斯大林化以一定的限制，并对意识形态上的和平共处以致命的打击。直到1964年10月他离开政治舞台时，他在1963年3月〔418〕8日的讲话仍然是艺术方面的有效的指导方针。

至于说到音乐方面，他的立场没有使人感到惊奇。虽然他向听众担保：“当然，我不要求把我的音乐见解变成所有人的某种标准”，但是，他的趣味是平淡而简单的。事实正是如此。下面是他的信条：

“我们主张有内容的旋律性的音乐，主张音乐能够激励人民和引起强烈的情感，我们反对不和谐的音调……我们不能迎合那些人，他们把不和谐的声音伪装成真正的音乐……没有旋律的音乐除了刺激以外，不能给人以任何

① 同上，第147—148页。

东西。

"……你会遇到某些青年人，他们试图证明音乐中的旋律已经失去生存的权利，它已让位给'新'的音乐——'十二音体系'，一种噪音。一个正常人很难理解'十二音体系'这个词的意义，但是显然它和'不和谐的音调'，这个词相同。好吧，我们就断然拒绝这种不和谐的音乐。我们的人民不能把这样的垃圾当作意识形态的工具。"①

这一场痛骂中最可悲的部分，或许就是俄罗斯知识分子中的"优秀"分子们在大厅里对这次讲话的"自发的"赞同。

列宁的权威再一次被用来为制约知识分子而辩护，"我们的艺术政策，是反对抽象主义，形式主义和任何其他资产阶级变种的政策，这是我们一贯坚定不移地遵循而且今后还将继续遵循的一项列宁主义的政策"。②

正如沃尔特·拉克所指出的，在运用像抽象主义和形式主义这些名词中存在着一种"在语义上不幸的混淆"："'抽象主义者'和'形式主义者'已经成为那些不遵守社会主义现实主义的任何人或任何东西的代名词了，而不管是风格还是内容……'抽象主义'不过是转移别人注意力的东西……真正的要害问题是作者是否有权利独立思考和按照自己认为必需的和正当的方式去从事他的创作。"③

对这种主张，赫鲁晓夫有一个答复："可能听到某些人谈到关于某种绝对的个人自由，我不明白他们的意思，但我认为永远不会有——甚至在完全的共产主义社会里也不会有——绝对的个人自由……在共产主义社会里，同样地，个人意志必须服从集体的意

---

① 《遭遇》小册子第九号，第29—30页。

② 同上，第32页。

③ 同上，第2—3页。

志。"在一个总结性的段落里，他断言"党之所以批评形式主义的败坏是为了在我们社会的精神生活中占有重要地位的文学艺术发展的利益……社会是有权谴责那些违背人民利益的作品的。"① 〔419〕

然而事实上，在苏联"社会"里，从来也没有机会明确地表达一种自由的见解；人民的"利益"总是由上面的法令来决定的。1958年，承认了是斯大林个人的趣味影响了文化上的一切有害的决议；1965年，赫鲁晓夫下台后，又暗示出他的个人趣味对制定有关艺术问题的决议的影响显然是太大了。列宁的语录一再被引用来作为"正确的"决定的绝对可靠的依据。但是正像一位有头脑的美国评论家最近指出的："不可能对列宁的'艺术必须是为人民的'这个观点进行争辩。但是为什么必须使所有的艺术都来为所有的人呢？"

由于巧合，紧接着赫鲁晓夫3月8日的讲话之后，苏联作曲家协会于1963年3月23日至30日在莫斯科召开了理事会全体会议。这是从1960年以来第一次召开这样的全体会议。像往常一样，会议日程分为正式发言，讨论和新的音乐作品的演出。有三个交响乐音乐会，三个室内乐音乐会和一个莫斯科音乐学院学生和研究生作品音乐会。重点是青年作曲家的作品。

这是第一次由三十来岁就已高升的作曲家谢德林在会上作主要讲话。谢德林富有才能、口齿伶俐，而且他的思想和音乐观点也是"保险"的。因此，就"当局"来说，选他作主要发言人是理想的。

一般说，谢德林没有使老一辈的保守派失望。他很负责地把所有最近党所发布的对艺术有影响的决议，都从列宁和1905年的论文《党的组织和党的文学》那里找到依据。谢德林以同样审慎的态度强调了苏联音乐的多民族的特点，而且列举了从爱沙尼

① 同上，第32—35页。

亚到哈萨克斯坦涌现的新的作曲家。他感谢老一辈的大师们对青年一代的帮助，并且强调两代人之间的团结一致：

"在作曲家协会内部不存在两代人之间的裂缝……我们没有单独存在的青年人的音乐。我们有自己的苏维埃社会主义者的音乐文化，包括知名大师们的创造性成就和青年音乐家们的初次胜利，这种音乐文化的强大，就在于它的思想和道德观点的一致性……"[1]

〔420〕 何等美好的田园诗般的情景啊！这里没有世代的隔阂——老年的和青年的作曲家协调一致地进行创作，坚定地回顾着过去。但是这有多少真实性？表面上，谢德林可能是正确的：在作曲家协会里的"叛逆者"是极少极少的——1968年的"先锋派"作曲家甚至还够不上一打，分散在不同的城市里，而压倒多数的青年作曲家是按照被允准的风格写作的。但是，如果人们停下来去想一想，在十九世纪六十年代里，由五个音乐家组成的小组成功地革新了俄罗斯的音乐，这样就不会低估这一坚定的小组的力量。然而区别是有的：在十九世纪，"五人强力集团"是乘着正在日益增长的民族主义的浪潮而发展的，它得到群众舆论的支持，而二十世纪六十年代的"先锋派"在相当长的时期里却是一种地下的活动。

谢德林带着一种轻蔑的态度谈到那些中等才能的青年作曲家们，他们试图以"错误"来吸引人们的注意力：公众的指责愈尖锐，这些"犯错误的"作曲家们就愈高兴。但是当涉及"真正的"有才能的人时——如沃尔康斯基的例子——问题就变得比较复杂了，正像谢德林所表明的：

"几乎每一次全会上都照例要提到沃尔康斯基的名字。显然，他现在对

① 《苏联音乐》1963年6月号第9—24页。

社会采取冷淡的态度是故意的。故意使他自己与作曲家协会疏远，不顾群众舆论和友善的批评，甚至不顾他的音乐的社会作用。我相信，沃尔康斯基的处境是悲惨的，对一个音乐家来说是没有前途的，如果他是一个真正的艺术家，他最终一定会明白这一点。”

这个温和的责难主要是针对沃尔康斯基的态度而不是针对他的音乐的。沃尔康斯基由于确信他的音乐风格遭遇着来自严密控制下的苏联音乐界的不断的恶意反对，他不再当作曲家了：他把他的主要活动转向演奏羽管键琴和指挥演唱一种古老的“牧歌”的合唱队，而把他的创作只留给他自己。要对抗他这样的策略，作曲家协会确是无能为力的，尤其是因为沃尔康斯基的先锋派作品在国外，在华沙音乐节、在杜塞尔多夫和其他地方日益受到重视。他是有充裕的时间去等待他的时机的。

虽然在谢德林的演讲中充满了陈词滥调，但确实也有一些新的东西。可以回忆起几年前，谢德林曾对苏联百科全书里关于印象主义的漫骂性的定义提出疑问。现在他极力为提高对二十世纪二十年代和三十年代的许多现代主义者的地位而辩护，其中的一些人实际上已成为青年作曲家们的榜样了。他说：

“最近几年来在我们的音乐生活中发生了巨大的变化。在党的1958年的决议后……像兴德米特，巴托克，斯特拉文斯基、勃里顿、奥涅格、布朗克米罗，奥尔夫以及其他的这样一些人，不仅为我们的作曲家所知道，而且成为创作方面借鉴的对象。这些都有助于丰富我们青年作曲家们的音乐语言。” 〔421〕

这种承认，虽然是重大的，仍需要细心的分析研究。以上所列举的那些作曲家现在已为人们所熟悉。他们是：为苏联美学标准所能接受的二十世纪中期的“大师”。但是像阿诺德·勋贝格和

他的学派以及更近一些的序列主义者们却仍然和过去一样不被接受。“十二音体系”依然是妖怪，可是人们不能完全无视它。“有些青年作曲家不仅采用了它，而且为了使十二音体系列入音乐学院的课程而进行争论。”谢德林坚持官方的立场，认为“十二音体系”是一条死胡同，在它存在的四十年中没有产生任何伟大的音乐，花时间去研究它是一种浪费。而且，谢德林（十分正确地）指出，那些真正的西方“先锋派”已经认为十二音体系是一种“传统的”手法，早已被各种丧失其“与艺术的一切联系”的更小的体系所代替。谢德林呼吁道：“如果我们有什么罪过的话，那并不是由于落后，而是因为我们没有用足够的力量去与先锋派倾向作斗争。”对于这种漠不关心的状况，他不仅责备作曲家们，也责备了评论家和音乐学家。

谢德林的讲话使他受到了“当局”的宠爱——这是一个说话有头脑的青年作曲家！但是他究竟有多少诚意？几年之后（1965年），谢德林在他的第二交响曲中采用了先锋派的一些外部装饰手法——例如偶然音乐的手法。他成了苏联音乐制度下的“合法的现代派。”

1963年6月，党的中央委员会感觉需要再次讨论文学艺术问题。难题在于如何以最小限度的压力争取到有自由思想的知识分子的合作。公开谴责的方法，其结果只是“犯罪者”发表一些拖延了的和不痛不痒的放弃信仰的声明，但是仍然没有触及反对官方政策的坚硬的核心。

赫鲁晓夫在6月21日发表讲话，他极力主张加强对出版事业的审查和中央集权化即集中的控制。在这个会议上，提出了一项〔422〕建议，要取消单独的作家、作曲家、和美术家的协会的制度，而代之以一个单一的艺术创作家们的协会，大概是因为这样一个协会更

便于被党的应声虫们所控制。拥护这个建议的，不仅有伊利切夫，而且还有——足以令人惊异的——赫连尼科夫。然而，这个建议没有取得什么进展，因为赫鲁晓夫并不反对分别组织各个协会，只要它们服从党的指示。

赫连尼科夫为了急切表示他的驯服，于 1963 年 10 月 17 日和 18 日召开了作曲家协会的理事会（全国的，俄罗斯的和莫斯科分会）。目的是贯彻党的方针。

会议的中心问题之一，如赫连尼科夫所概括的，是“与音乐中的敌对的观念形态的斗争”。评论家们再次被指责没有大力地揭露“现代音乐中的形式主义和抽象主义的倾向”。在谈到“内部”问题时，赫连尼科夫说道：

“我们全都知道，就是有那么一些苏联作曲家(是的，只是极少数)，对十二音体系的骗人把戏表现出越来越大的兴趣。先锋派音乐的影响已渗入到一些社会主义国家的音乐中去，甚至在那里已发展到广泛蔓延的地步。这是一种不好的征兆……我们不能无视已经形成为一种潮流的‘现代风格’或者‘二十世纪的风格’这种说法……”①

这个讲话是带有一些防御性的。一个接着一个，这些社会主义国家——首先是波兰——已变得愈益接受现代主义者的影响了。相反，苏联发现她自己和阿尔巴尼亚一样，对艺术上的现代主义来说是最反动的国家……一种相当丢脸的伙伴关系。

赫连尼科夫怒斥那些西方评论家，他们暗示苏联的青年作曲家们反对共产主义的意识形态和党的艺术政策；他嘲笑任何这样的想法，而把这种倾向归之为“一时的幻想”。赫连尼科夫的这个

---

① 《情况通报》1963 年第 2 期，第 11 页。

讲话在《真理报》上再次发表，更增加了它的重要性。

肖斯塔科维奇（俄罗斯作曲家协会的主席）在会上也发了言。他也承认，"一些有相当进步信仰的作曲家屈从于'先锋派'的有害影响"。肖斯塔科维奇接着又谴责这种试验是"无益的"："序列主义的烦琐，抽象派的枯燥，点描法的单调，'具体音乐'在形式上的把戏，已经使音乐艺术失去了一切生气和人性，并且破坏了所有的逻辑、形式、形象化的描述、对比和情感。"①

作曲家协会领导人所感到的不安比他们准备承认的更为厉〔423〕害。他们不仅不能遏制国内不断增长的现代主义潮流，而且他们还意识到国外的反对舆论，那里出版了许多宣称苏联音乐的落后性的文章。尽管在国内赫连尼科夫可以夸口说："我们的音乐在全世界演奏着，亿万人民在不同的国家为苏联作曲家的作品欢呼。"②

但他骗不了国外的评论家们。确实，普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇，哈恰图良和卡巴列夫斯基的作品，继续得到广泛的演奏。但是苏联作曲家中年轻一代的代表社会主义现实主义的音乐，在西方很少引起，或者完全没有引起什么反响。

事实上，当苏联音乐演奏家们受到广泛喝采的同时，苏联作曲家们的威望已急剧下降。从"现代音乐"的角度来说，苏联作曲家成了国际音乐节活动的局外人了。甚至肖斯塔科维奇也有他的难题：他在1962年"爱丁堡音乐节"中受到了极大的欢迎，但他的最新创作，第十二(列宁)交响曲遭到了冷遇。最令人烦恼的，也许是波兰作曲家们在国际上的成功；确实，"华沙之秋"音乐节已经成为欧洲现代音乐的橱窗之一。不仅是苏联的参加者扮演了不起眼的

① 《苏联音乐》1964年2月号(《纽约时报》1963年11月14日)。

② 《情况通报》1963年第2期，第12页。

角色，而且回国的苏联评论家们所有的雄辩术也不能掩饰苏联倾向的美学的真正失败。只要读一下发表在《苏联音乐》（1963 年 4 月）涅斯齐耶夫的文章"波兰先锋派的评论家们和辩护士们"，就会知道波兰和苏联音乐家们之间的巨大裂痕。①

同时，外国的观察家们——其中包括著名的音乐家和评论家——开始访问苏联的人愈来愈多。他们报道了他们的所见所闻；在没有人能否认苏维埃政权把识字和文化交给人民这一成就的同时，对当前苏联音乐的评价一般都是否定的。苏联音乐当局对外国的评论是很注意的，虽然表面上显得平静和沉着。一旦搜集有足够数量的不利于他们的材料，一位苏联善辩的评论家就接受任务去猛烈攻击那些外国的吹毛求疵者，反驳他们的非难，谴责那些有偏见和颠倒是非的外国评论家。

解除一个评论家的武装最可靠的办法当然是指责他的动机。正是这样，在 1963 年 10 月的《苏联音乐》里，可以看到由涅斯齐耶夫写的一篇反驳一些外国评论家的很厉害的文章。标题是《从冷战的立场出发》，文章当然是暗示那些外国评论家的反对意见不是从有确实根据的个人的观察出发，而是出于政治上的考虑。也许，涅斯齐耶夫真的以为一个西方评论家不敢肯定苏联，怕因此损害 〔424〕 他在国内的地位。也许，涅斯齐耶夫想像一个西方观察家如果发表了有利于苏联的报道，就会像维克多·涅克拉索夫在莫斯科发表了他对美国的好感以后一样，遭到诽谤。（涅克拉索夫，前斯大林奖金获得者，由于他的"资产阶级客观性"而遭到猛烈攻击，赫鲁晓夫并要求把他清除出共产党。）但是，这也是可能的：涅斯齐耶夫——以他善辩者的技巧而闻名——只是接受一项答复外国评论

① 《苏联音乐》1963 年 4 月号，第 118 页。另见《情况通报》1963 年第 2 期第 4 页。

家的"任务",而他是以最出色的冷战的风格来完成这一任务的。

涅斯齐耶夫选出了英国的科林·梅森,波兰的鲍古斯拉夫·舍菲尔,德意志联邦共和国的汉斯·施图肯施米特和弗雷德·普里贝格,法国的安德列·霍第尔和安东·高雷亚和美国的博里斯·施瓦茨。他还可以加上罗伯特·克拉夫特——斯特拉文斯基的助手,他对苏联当代音乐的判断是不利于苏联的,然而,涅斯齐耶夫显然并不想搅扰苏联和可敬畏的斯特拉文斯基本人之间的很微妙的休战。①

让我们以科林·梅森为例。梅森在和本杰明·勃里顿一起到苏联进行一次短暂旅行之后,在1963年3月21日和30日的《卫报》上发表了两篇文章,标题是《俄国的青年保守主义者》和《反音乐倾向在俄国》。看来勃里顿曾警告他的俄国主人们说:"你们一定不要根据我们的报纸来判断英国人民的观点。"涅斯齐耶夫牢牢地抓住了这句话,试图把梅森与"伟大的……,诚实的和严肃的"勃里顿相对照,以使梅森丧失信誉。作为《卫报》——一份"对苏维埃社会主义共和国联盟没有任何特殊同情而称著"的报纸——的通讯员,梅森被说成是不得不按他所写的那样去写的。涅斯齐耶夫极为愤怒地攻击梅森带着先入为主的成见来到莫斯科,根据对苏联音乐情况肤浅的观察就作出草率的结论。梅森在踏上旅途以前

---

① 涅斯齐耶夫攻击的所谓反苏观点出现在下列的出版物中:

汉·施图肯施米特:《音乐评论的光辉和灾祸》,柏林,1957年。

安·高雷亚:《中世纪以来欧洲社会的音乐》,巴黎,1960年。

安·霍第尔:《德彪西以来的音乐》,巴黎,1961年。

科·梅森:《卫报》,1963年3月21日和30日。

博里斯·施瓦茨:《斯大林以后的苏联音乐》,《星期六周报》,纽约,1963年3月30日。

鲍·舍菲尔:《十二音音乐的经典作品》,克拉科夫,1961年。

弗·普里贝格:《时代》,汉堡,1963年4月12日。

《音乐运动》,华沙,1962年,第4和第9期。

的观点是什么呢？用他的话说："从1930年以来全苏没有出现过一个有意思的作曲家，这种情况看来是不可能的。"在他返回的途中，他写道："我必须承认，我在那里可以利用的有限时间里……，我没有发现一个。" [425]

梅森批评了那种过时的音乐语言，那种思想意识上的沙文主义，那种非音乐的批评准则的干扰，以及——最根本的——批评了他认为"基本上是违反艺术的"社会主义现实主义的理论。他说："就是这一顽固的谬论，认为苏联社会的艺术呈现了一种新的特性，一种功能，这比任何词汇上的限制（虽然这两者是互相联系着的）更厉害地扼杀着今天俄罗斯的音乐，"他怂恿苏联作曲家们摆脱"社会主义现实主义而转向艺术的真实……音乐不是由观念形成的，而是由音符构成的。"①

不能期待涅斯齐耶夫或者任何一个苏联评论家会温和地对待这些击中苏联美学理论要害的侮慢的观点。但并不只是梅森一个人说出，从肖斯塔科维奇以来俄国没有出现过一个有影响的作曲家，这种看法是许多西方评论家所共有的。苏联当代音乐在国际上的作用受到限制是由于它专心于苏联题材，专心于有文字的和描写性的音乐，专心于扎根民间的易于理解的音乐语言——这些全是社会主义现实主义的格式。这一点，涅斯齐耶夫和梅森同样清楚，但是要承认它，将会是专业上的自杀。

当梅森由于贬低苏联的成就而受到谴责时，西德评论家弗雷德·普里贝格由于赞美那些犯错误的人们——就是那一小群先锋派作曲家们——而遭到申斥。实际上，注意这一小群人的，不是只有普里贝格一个人。第一篇报道发表在波兰杂志《音乐运动》（1962年第4期）。不久之后，1962年5月1日，同一杂志上刊登

① 《卫报》1963年3月30日，第5页。

了由一位苏联音乐学家加琳娜·莫克列叶娃所写的《基辅来信》，文章中有一些关于乌克兰的十二音体系作曲家的作品的详述。结果，莫克列叶娃小姐(当时是基辅指挥伊戈尔·勃拉日科夫的妻子)在她担任教员的职业活动中遭到了歧视。

普里贝格，一位在苏联有着许多私人接触的评论家和作家，继续为了苏联先锋派作曲家们而进行战斗。他在汉堡的杂志《时代》(1963年4月12日)上发表的论文，是与他为伦敦的杂志《观察》(1963年1月和7月)写的两篇论文相配合着的。基本上，这些文章所包含的报道是相同的，虽然涅斯齐耶夫只提到了《时代》杂志，他称《时代》为"那份最反动的汉堡周报"。普里贝格感到烦恼，他曾被认为是"苏联音乐的一个朋友"；在普里贝格所写的书《苏联的音乐》(1965年)发表后，这种烦恼就变得非常强烈。涅斯齐耶夫的刺耳的反应表明了苏联音乐当局对十二音体系音乐的极端仇视。

〔426〕 虽然是第一次，但也是有意义的，那就是有一位苏联评论家认为，有人提及序列音乐试验的最初的俄罗斯渊源的说法是可取的。这实际上就要追溯到革命以前的时代。涅斯齐耶夫很简单地提到那些音乐的开拓者，叶菲姆·戈里舍夫和尼古拉·罗斯拉维奇，他还讽刺地说道："这样，我们有权利'骄傲'，革命以前的彼得堡不仅产生了最早的'抽象主义者'瓦西里·康津斯基，而且还产生了臭名昭著的十二音体系的创始人之一，叶菲姆·戈里舍夫。"①

是有理由值得骄傲，只是意识形态上的"束缚"阻止苏联人去承认它而已。俄罗斯作曲家曾经是运用"音列"的先驱，应该客观地从纯粹的音乐论证出发，消除意识形态的偏见，对他们进行探究。显然，苏联音乐学家们还没有准备去进行这种探究。波兰音

① 《苏联音乐》1963年10月号，第128页。

乐学家们已经研究了这些课题——如索菲亚·丽莎的《历史上十二音体系技巧的前身》(1935 年)和鲍古斯拉夫·舍菲尔的《十二音音乐的经典作品》(1961 年)。①领导重新发掘罗斯拉维奇的工作的是美国的乔治·泊尔和西德的德特夫·古约维。②俄罗斯的先驱者们不是作为阿诺德·勋贝格的模仿者那样工作，而是独立自主的。勋贝格的"十二音作曲法"一直到 1924 年还没有完全阐明，虽然在十年以前，在他的作品中已经预示出来。然而在同时期里，斯克里亚宾和罗斯拉维奇，卢里埃和戈里舍夫，还有其他一些人，在无调性音乐领域里，以及在运用音列的方法上都探索了他们自己的理论。如果斯克里亚宾不是过早地死于 1915 年，莫斯科可能会与维也纳并肩地成为无调性音乐的大本营。

对抗勋贝格和他的"十二音体系"是斯大林主义美学理论的一个奇怪的余毒。它在二十世纪三十年代初就开始把它作为反对西方"资产阶级颓废"的运动的一部分，并且毫不减弱地持续了三十多年。当斯特拉文斯基于 1962 年秋天对一群列宁格勒的青年作曲家讲关于"序列的原则"时，人们向他提出了许多问题，如"它束缚灵感吗？是否是一种新的教条"？这位年迈的大师(他本人就是序列音乐的新"皈依者")回答说："当然这是一种教条，但不要因此而否定它。对一些不高明的作曲家来说，老的体系也是一种束缚和教条主义。"③苏俄人对十二音体系和序列音乐所害怕的是怕它起"拉平"的效果，因而丧失个性，以及——更为重要的是——丧失民族的音乐语言。然而逐渐地，对十二音体系音乐的讨论不那么

① 索·丽莎，载《音乐学的条例》，1935 年版，第 15—21 页；鲍·舍菲尔：《十二音音乐的经典作品》，两卷本，克拉科夫，1961 年、1964 年版。

② 德特夫·古约维：《罗斯拉维奇，一个早期的十二音作曲家》，载《音乐研究》1969 年 1 月号第 22—38 页。

③ 《遭遇》1963 年 6 月号，第 45—46 页。

歇斯底里了;人们更倾向于把勋贝格的体系看作为二十世纪的"正统"手法。而比探讨更重要的是演出了十二音体系的音乐作品。〔427〕通过勋贝格的最重要的信徒的两首作品于1968年在苏联被录制成唱片这一事实,可以看出有逐渐被接受的倾向。这两首作品是:安东·威柏恩的室内交响曲,作品第二十一号(由谢洛夫指挥,列宁格勒爱乐交响乐团演奏),和艾尔本·贝尔格的小提琴协奏曲(由柯岗担任独奏)。

苏联的历史学家过于健忘:早在1912年阿诺德·勋贝格在圣彼得堡指挥他自己的管弦乐作品«贝里雅斯与梅里桑德»(作品第五号)时曾受到欢迎。在这以前,他的钢琴作品(作品第十一号)和第二弦乐四重奏(作品第十号)也都在那里演奏过。(谢尔盖·普罗科菲耶夫在他的自传里提到他是在俄国第一个演奏勋贝格的钢琴作品的人。)«古列之歌»曾于1927年在列宁格勒演出。1934年出现一篇关于勋贝格的专题论文,是由列宁格勒交响乐团主持刊印的。

当1933年希特勒掌权时,勋贝格只得离开德国,有人推测他可能移居苏俄。他向他的一位在列宁格勒任要职的老朋友,指挥弗里茨·施蒂德里征求意见。1934年勋贝格写信给施蒂德里说:"汉斯·艾斯勒通过我的儿子问我是否愿意到俄罗斯去,我给他写了一份关于建立一个音乐学校的提纲,提交给有关的苏联当局。如果有机会的话是否可以请您促进一下这个计划……"①然而,施蒂德里——意识到在斯大林时代俄国的反动倾向——劝阻勋贝格去苏联实行这个计划。勋贝格迁到了美国,最后定居在加里福尼亚。

① 博里斯·施瓦茨:«阿诺德·勋贝格在苏俄»,«新音乐展望»1965年秋冬,第86—94页。

在二十世纪的四十和五十年代期间，苏联进一步加强对勋贝格和他的学派的顽固的敌视态度。在二十世纪六十年代里，企图用孤立的手法把他看作是二十世纪的一个"历史"人物。格雷戈里·史涅尔松的著作《论活着的和死去的音乐》用客观的方式表现了实际情况，尽管他对十二音体系学派的评价基本上仍然持否定态度。但是无论如何，史涅尔松意识到苏联对勋贝格的兴趣正在增长：他把书中"勋贝格和他的学派"这一章，由第一版(1960年)的37页扩充到第二版(1964年)的50页。

赫连尼科夫在1963年10月企图通过作曲家协会的会议来加强意识形态方面新的制约是极不成功的。没有一个人因为听了报告而害怕得停止探索各种新的倾向。但是从总的来说，作曲家是一群温顺的人，看来甚至赫鲁晓夫主席也满意了，可以从他在六月 〔428〕 发表的意见中判断这一点。他说"谈到音乐，我们认为它正在沿着正确方向发展着。确实，有一些作曲家时而有些放肆，但我们及时注意了这种情况，而现在看来事情进行得很正常。"①

当音乐方面的状况相对说来是比较平静的时候，在文学领域里正发生着激烈的冲突，主要是集中围绕在索尔仁尼琴身上。一个时期，似乎《伊凡·杰尼索维奇的一天》可能被提名颁发列宁奖金。但他已经成为非斯大林主义化的象征，甚至赫鲁晓夫——他最初曾批准这本小说——也不能(或者不愿意)强行颁布。获奖者名单在1964年4月公布；其中没有索尔仁尼琴。次年，他遭到了一次有组织的诋毁运动。

1964年春天，党的领导人出于政治上的考虑，显然愿意对知识分子作出一些让步，以赢得广泛的支持。在1964年5月15日和16日召开的会议上，伊利切夫答应"给予文学艺术更多的自由，

① 约翰逊和拉贝兹：《赫鲁晓夫和艺术》第224页(异译本)。

作为……在与中国进行意识形态的斗争中换取知识分子的支持”。虽然“五月会议”并不意味着党的态度的根本转变，但看来他们“企图想用更灵活的方法把苏维埃文化发展成世界舞台上的一支更有活力的独立力量”①

尽管意识形态方面的争论很激烈，音乐方面的情况在1963—64年是一个活跃时期。标志就是对几个老作曲家的庆祝活动——1963年哈恰图良和1964年卡巴列夫斯基的六十诞辰，以及1963年赫连尼科夫的五十诞辰。为了祝贺他们，在《苏联音乐》上登载了热情的颂辞，举行了许多报告会和许多巨型的音乐会。他们的一些最新作品获得了很大的注意：如赫连尼科夫写的一部小歌剧《一百个魔鬼与一个女郎》；哈恰图良为大提琴和管弦乐队谱写的一部新的狂想协奏曲，由罗斯特罗波维奇首次演奏；卡巴列夫斯基以他的《安魂曲》作出了重要的贡献。每一部作品都受到了充分的赞颂，但音乐是可以料想得到的，风格是老一套的，既不用指望也不会出现什么令人惊异的东西。

卡巴列夫斯基的《安魂曲》，是为了纪念在第二次世界大战中牺牲的人们而写的，不是一首用作礼拜仪式的作品。歌词由一位三十岁的诗人罗伯特·罗日杰斯特文斯基所写。1963年，罗日杰斯特文斯基曾受到赫鲁晓夫的一次温和的谴责，而后又委婉地撤回了这个谴责。这部《安魂曲》共有三大乐章，分为十一个插曲。正如一位评论家说的：“这部作品不太注重以乐章之间戏剧性的对比的原则来进行发展，而是一个主导的乐思通过一个个插曲逐步〔429〕展开的。乐思就是‘回忆’的召唤！”②表演形式包括两个合唱队（一个混声，一个童声）、两个独唱和管弦乐队。这部宏伟的作品大约长

① 《纽约时报》1964年5月24日。

② A·梅德维杰夫，转引自《情况通报》1963年第2期，第24页。

90分钟，在1963年2月首次演出时受到尊敬和喜爱；但是有些部分显得累赘，拖沓，缺乏戏剧性的激情。卡巴列夫斯基活泼而有点儿顽皮的才能，令人感到亲切但不深刻，看来不是很理想地适于创作这样规模和激情的作品。

苏联作曲家中的内斯特①，沙波林，1964年1月19日提供了一部新作品——清唱剧《风筝将高飞多久》。这是他最后一部主要作品：他死于1966年，终年79岁。这个标题来自亚历山大·勃洛克的诗《风筝》中的一句诗。沙波林又一次致力于故乡的一个爱国主题。这作品是一部三部曲：第一部分是根据勃洛克的两首诗谱写的，题为《1914—1918的年代里》；第二部分采用了康斯坦丁·西蒙诺夫的歌词，题为《1941—1945的年代里》；最后的第三部分，题为《战后的年代里》，是根据米哈依尔·伊萨科夫斯基的诗谱曲的。在七个乐章中，运用了许多不同的音乐手段——一个男低音独唱和女声合唱，一个女中音独唱和男声合唱，一首交响乐间奏曲，一首全声部的合唱曲。这些都是经过精心安排以形成对比。高潮在第五乐章，是一首献给战死者的安魂曲。沙波林的音乐语言是十足“俄罗斯的”，又有他个人保守的特点；有一个地方他毫不犹豫地引进了一首民歌《暴风怒吼，雷声轰鸣》。虽然他的这个作品是一种怀念的艺术，但是必须钦佩他在塑造一种情绪和掌握宏大构思方面的纯熟的技巧。但是这样的作品要求听众能从情感上适应这种诗和音乐融汇在一起的风格。所以它不是一部可供“出口”的作品。

肖斯塔科维奇根据叶夫图申科的词谱写的交响大合唱《斯捷潘·拉辛的死刑》也遇到了同样的问题。这是一部为男低音独唱，

① 内斯特，特洛伊战争时希腊的贤明老将，常用来比喻某一行业或领域的聪明的老年人。——译注

混声合唱和管弦乐队而写的作品，于1964年12月28日首次演出。叶夫图申科的意见(1966年他在纽约向我表示过)十分热情，他认为这部作品超过第十三交响曲。但这可能是一个作家的意见；在《斯捷潘·拉辛》中他创造了完整的形象，而在第十三交响曲中只是随便地选用了他的五首诗。

《斯捷潘·拉辛》是相当直接地按照近乎情节剧的词谱写的乐曲。叶夫图申科以诗人的特权，把这个哥萨克的反叛者、一个农民起义领袖，改成一个为人民牺牲的革命英雄。执刑的场面安排在〔430〕红场上。男低音独唱作为叙述者，同时也扮演拉辛一角；合唱起着评论、强调和重复的作用。拉辛被带上绞架，通过富人和穷人的人群。人们向他吐唾沫，他痛苦地想着："很好，吐吧，吐吧……你们这些人总是唾弃那些希望你们好的人们。"他抬起头来，在那些怪脸、猪鼻子脸、狗鼻子脸中间，他看到了一些面孔——他知道他不是白白地死去的。执刑这一场是采用了柏辽兹加上施特劳斯的传统手法来描绘的，有隆隆的鼓声。接着是一场奇幻的庆祝舞蹈，是在沙皇侍从的命令下进行的。但是"红场一片凄凉……甚至那些演滑稽戏的小丑也静默无声"。然后是阴森森的结尾：拉辛被斩下的头颅"开始嘲笑沙皇。"

全部歌词都被谱上了最质朴的音乐；每个字都听得很清楚。乐队的插入简洁而集中，乐器音色的运用具有明显的写实主义。音乐效果相当鲜明，尤其是打击乐部分——然而，整个作品带给俄罗斯观众一股强烈的感情冲击，因为斯捷潘·拉辛在他们心目中是一个民间英雄。肖斯塔科维奇的音乐语言强烈地表现出"俄罗斯主义"，明显地接近于穆索尔斯基。

还应提到1964年的另一部作品——穆拉杰里的歌剧《十月》，为纪念列宁诞辰九十四周年于1964年4月22日在莫斯科首次演

出。列宁在舞台上出现并不是一个新的创造；但是在这部歌剧里他不仅说话而且还唱：有一个地方他唱了民歌《小石头》，在另一处，他唱了《国际歌》。

作曲家穆拉杰里主要是在1948年他的歌剧《伟大的友谊》遭到围歼的那次清洗中出名的。评论界对这部新歌剧《十月》的意见相当晚才明朗化。显然，关于如何估价这部爱国主义的作品必须事先取得一致的看法。在它首次演出后的十一个月中，《苏联音乐》没有发表一篇详细报道。同一个时间里，曾在巨大的克里姆林宫大厅里演出的最早演出本，经过加工后，移到大剧院上演。它获得了很大的成功，主要是由于演员埃增极为成功地扮演了列宁的角色。

然而，到1965年3月，这种新鲜感已经逐渐消失。这个月份里，《苏联音乐》刊登了一位列宁格勒的青年音乐学家米哈依尔·比亚里克写的一篇详细的评论。这位评论家说，这部歌剧并不能因为它的爱国主义主题而免受批评，也不应以这一点作为掩饰它存在缺点的借口。他说，这里的音乐语言是陈旧的，是人为的"亲切近人"和不必要的简单化。作曲家没有充分地利用"音调"的可能性，即使不按古典俄罗斯歌剧的标准来看也是如此。一定不要忘记穆拉杰里是作曲家协会的主要人物之一，这就使这篇评论显〔431〕得格外令人注意。①

进一步强调用二十世纪的外国音乐来扩大苏联音乐会曲目的倾向在继续发展着。由于虚伪的意识形态上的理由，几十年不能给观众演出的三十或四十年前的作品在音乐会节目中出现（或者重新出现）了。就一部二十年代的新古典派的作品来说，一个评论家不耐烦地写道："为什么要我们等四十年功夫才能听到它？"斯特

① 穆拉杰里死于1970年8月14日，终年62岁。

拉文斯基的早期作品重新被挖掘出来，无疑地这是他1962年访问的结果。因而，他的歌剧《夜莺》在1963年以音乐会形式演出了。完全可以肯定没有一个观众还能记得这个作品更早的一次演出——1918年5月在彼得格勒马利亚剧院上演，由梅耶霍德搬上舞台，艾伯特·科茨指挥。在60年代里，还演出了斯特拉文斯基的《士兵稗史》和他的小提琴协奏曲，由大卫·奥依斯特拉赫演奏。在60年代初在莫斯科演出的其他二十世纪的作品有巴托克的第二小提琴协奏曲、兴德米特的《赛雷娜交响曲》和他的《威柏主题交响变形曲(Metamorphosis)》，以及科普兰的《维蒂布斯克》三重奏。

(71)

佐尔坦·柯达伊于1963年12月来到莫斯科——这是他1947年以来的第一次访问——以他的名义举办了一场全部由他的作品组成的音乐会，其中包括《匈牙利赞美诗》和《哈里·亚诺什》。柯达伊的倾向民间音乐家的身分在苏联作曲家中引起了共鸣，他受到热情的接待，尤其是因为他的访问适逢其81岁生日。碰巧，这又是苏联和匈牙利作曲家联席会议在莫斯科开会的时候。

这一年，许多美国艺术家来到苏联，大多数是根据文化交流协定来的，他们的演出又一次有助于扩大苏联听众的眼界。象“纽约职业音乐家”这样的团体，用原来的乐器演奏了中世纪和文艺复兴时期的音乐曲目，这对苏联音乐家们(更不必说对广大群众了)是一个新的启发。一个小组——在诺阿·格林伯格率领下的六名声乐家和十三名器乐演奏家——旅行远远地到了南方的梯比里斯和巴库。①

但是真正引起莫斯科骚动的是1963年3月6日至9日所举办的“英国音乐节”。举行了两个交响乐音乐会和五个室内乐音乐

① 《苏联音乐》1964年12月号第115—116页。另见诺阿·格林伯格：《柔和的声音在苏联》，《高度逼真》纽约，1965年5月。

会。诺曼·戴尔·马尔是首席指挥，他指挥了苏联国家交响乐团。和他同来的有本杰明·勃里顿、彼得·皮尔斯、圆号演奏家巴里·塔克韦尔、羽管键琴演奏家乔治·马尔科姆和阿马迪厄斯弦乐四重奏团。报纸以"我们的英国朋友们"这样的标题来欢迎来访的客人。 〔432〕

勃里顿是最吸引人的中心人物①，而且曲目也是围绕他的作品组成的——《彼得·格拉姆斯》中的《海的间奏曲》和《帕萨卡里亚舞曲》、《安魂交响曲》以及为男高音和圆号的《小夜曲》，由皮尔斯演唱的一些歌曲，献给罗斯特罗波维奇并由他演奏的新的大提琴奏鸣曲。人们还听到了沃尔顿的第一交响曲和迈克尔·蒂皮特的《仲夏的婚礼》中的"典礼舞曲"，以及古斯塔夫·霍尔斯特的《行星》。由老一辈英国大师——普塞尔、吉本斯、法内比和伯德——的音乐作品共同完成了这个音乐节的"英国"风貌。这个音乐节(如一位评论家所推测的)是作为回答1962年献给肖斯塔科维奇的"爱丁堡音乐节"的一个友好的表示。

勃里顿的音乐观点被广泛传播，特别是因为这些观点看来和苏联音乐当局的观点是一致的。至于他们引用勃里顿的话是否准确那是另外一个问题，因为这些话都是译成俄文后又再译成英文的，有时，勃里顿自己也认不出那是他自己的话了。根据苏联提供的材料，他说他"不喜欢"十二音体系，②而且他反对"艺术家钻进素有丑名的象牙塔，把自己与现实世界隔绝起来"。他的话还进一步被说成是：

① 一年前，1962年，英国作曲家道奇森在他的《俄国日记》中报道说："……我又一次为勃里顿的音乐在全苏联引起极大的关切和好奇心而感动（和高兴）。"(载《作曲家》，伦敦，1963年春，第7页。)

② 《跟勃里顿的谈话》，《苏联音乐》1963年6月号，第100—103页。

"我认为一般地说没有为艺术的艺术，艺术家主要的社会职责是去培养、教育和发展人民的美学趣味。我不理解把观众分成什么'精选的'和其他的……重要的不是为某一个作品去选择接受者，而是有东西要向人民诉说。"①

勃里顿对当前苏联音乐的意见没有记载下来——至少没有在苏联刊物上公开报道。但是1963年春天他在苏联的两周时间里，他使所有和他接触过的人们都感到高兴。因此，在勃里顿的五十〔433〕寿辰时——11月份——举办了一些演出他的作品的音乐会来表示庆祝，是并不令人感到惊奇的。在莫斯科演出的节目是由鲍里斯·古斯曼指挥，由苏联国家交响乐团演奏的，包括他根据弗兰克·布里奇的主题写的变奏曲，为男高音、圆号和弦乐的《小夜曲》,《彼得·格拉姆斯》的选曲和一个以普塞尔的主题发展的变奏曲。列宁格勒甚至安排了更为喜庆的活动——举办了两场由不同演员演出的《彼得·格拉姆斯》的音乐会。指挥是德热玛尔·达尔加特，他指挥了列宁格勒交响乐团，广播合唱团和从莫斯科、列宁格勒和里加请来的独唱演员。歌剧是用俄语演唱的，按照一个苏联评论家的意见，这是一个"优秀的文学译本"。作曲家协会的《情况通报》报道说："首次演出获得了非凡的成功，是列宁格勒文化生活中的一个重大事件。"②勃里顿只差几天时间没有赶上这部歌剧的演出。他来到苏联是要指挥他为大提琴和管弦乐队写的交响曲在全世界范围的首次演出，这个作品是他专为罗斯特罗波维奇写的，但他没有留下来看歌剧演出。

勃里顿的大提琴交响曲原来是为1963年的沃尔德伯勒音乐节创作的，但是由于罗斯特罗波维奇的健康情况，演出延期了。

① 《情况通报》1963年第1期，第22—24页。

② 《苏联音乐》1964年9月号第81页以下；《情况通报》1964年第2期第18页，

1964 年 3 月 12 日的这次在莫斯科的世界性首次演出，是在罗斯特罗波维奇担任演奏的大提琴历史名曲音乐会中举行的，这套音乐会包括大约 40 首协奏曲。莫斯科评论界对勃里顿的协奏曲不是完全肯定，尽管罗斯特罗波维奇对这个作品给以显著的热情。① 但这并不减弱人们对作曲家在总的方面的赞扬和喜爱。

勃里顿无疑地是在苏联最知名的和作品得到最广泛演出的一位当代外国作曲家。他的名声由于他本人的风度而增大。他在 1964 年和柯文特花园室内歌剧团一起演出的一套节目包括《艾勃特·赫林》、《螺丝钉的旋转》和《被侮辱的卢克丽霞》都很受称赞。他和苏联艺术家们——肖斯塔科维奇、维什涅夫斯卡娅、罗斯特罗波维奇——之间的友谊是人们所共知的，而且得到广泛宣传。1965 年 8 月，他被邀请到苏联亚美尼亚，在那风景如画的迪利然的作曲家"创作之家"呆了一个月。在这里，他依据普希金的词写了一部包括六个浪漫曲的声乐套曲，他把这部作品题献给加琳娜·维什涅夫斯卡娅和罗斯特罗波维奇。

勃里顿的歌剧《仲夏夜之梦》于 1965 年 10 月 28 日在莫斯科大剧院上演，由罗日杰斯特文斯基指挥。同年早些时候，列宁格勒音乐学院举行了《战争安魂曲》在苏联的首次演出。学生们为此花费了一年的时间，直到掌握了"相当复杂的现代风格"。但一旦熟悉了它以后，他们对这个作品就充满了热情。"什么时候你走进音乐学院"，比亚里克这样写道，"你就能——在走廊里和楼梯上——听到《自由的我》赋格曲中的一些片断。"②

勃里顿也为《苏联音乐》写文章和访问记，以阐明他的思想和

① 《苏联音乐》1964 年 8 月号第 66—71 页（弗拉索夫评论）。另见《苏联音乐》1964 年 5 月号第 129—30 页。

② 《苏联音乐》1965 年 8 月号第 113 页。

〔434〕意图——比如，1965年3月，在他一般地讲到室内歌剧，重点地谈论柯文特花园的室内演出团时就是如此。[1] 这一切，使他无论在性格、音乐或知识方面都成为俄罗斯人民熟悉的人物——熟悉程度远远超过任何其他在世的外国作曲家。

1963年秋天访问苏联的另外两个英国作曲家是艾伦·布什和艾伦·罗斯索恩。苏联国家交响乐团演奏的罗斯索恩的第四交响曲（田园）和弦乐协奏曲是由作曲家亲自指挥的，同样地，在莫斯科和埃里温演奏的布什的节日序曲和第二交响曲（"诺丁汉"）也是由作曲家指挥的。艾伦·布什是一个知名的苏联音乐的拥护者，他的作品经常在苏联上演；事实上，这是他第七次访问莫斯科。他又一次受到热烈欢迎，而他的交响乐作品特别博得热烈掌声。罗斯索恩（他的名字在译音上有很大的困难）的《田园交响曲》也获得相当成功。

在时间上比以上所提到的英国艺术家居先的是马尔科姆·萨金特，1962年10月他是莫斯科两个主要的管弦乐团——国家交响乐团和爱乐交响乐团——的客席指挥。这是马尔科姆爵士的第二次访问（第一次是1957年5月），他博得了评论界和观众的全心全意的赞许和称颂。马尔科姆爵士指挥的英国作品中有拉尔夫·沃安·威廉斯的《黄蜂》和埃尔加的弦乐小夜曲。

在苏联和大不列颠之间的文化交流继续活跃着。如1964年莫斯科作曲家协会《通报》中所报道的：苏联亚美尼亚的作曲家米尔佐扬和音乐评论家库哈尔斯基在英国进行了"一次有趣的旅行，在那里他们研究了音乐生活，并和他们的英国同行们进行了许多友好的会见。"[2] 作为交换，1964年9—10月，英国作曲家杰弗里·

① 同上，1965年3月号，第63—64页。

② 《情况通报》1964年第2期，第26—27页。

布什和约翰·加德纳访问了莫斯科、列宁格勒、梯比里斯和埃里温。① 无疑地，这些文化交流活动为双方都增添了友情。至于被派遣的人是否经常是对方国家最突出的代表人物则是另一回事。苏联评论对待"我们的英国朋友们"，一般地都是特别友善的。英国的客人们也以同样热烈和感激的心情来报道俄国人友好殷勤的接待。

1964 年，苏联艺术界知识分子与赫鲁晓夫政权之间达成了一个"暂时解决办法"。尽管有过 1962—64 年的争论，作家和艺术家还是受到党的一定的照顾。赫鲁晓夫自己和艺术家之间进行了不少个人接触；他是快活、直率和容易接近的。他对艺术的意见是〔435〕众所周知并被广泛宣传的。和他交换意见是可能的；曾经和他争辩过的人——杜金采夫、爱伦堡、叶夫图申科和其他一些人——是自由的和活跃的。正如亚历山大·沃思 1964 年到俄国旅行之后说道："消除恐怖感确实是俄罗斯最近十年来发生的一桩最重大的事件，而知识分子比任何其他人更急切地欢迎它。"②

在赫鲁晓夫的讲话中劝告多于限制；他呼吁艺术家从社会主义的良心出发，坚持传统的、按他所解释的那种列宁主义原则。不管艺术知识分子把赫鲁晓夫看成是什么样的"评论家"，他们对一定程度的更多的自由是怀有一种感激的心情的。音乐家没有可抱怨的理由：赫连尼科夫是赫鲁晓夫的重要亲信，而作曲家协会由于它政治上的优越地位而获益不少。文化部长福尔采娃是很灵活的，至于伊利切夫，他的吠声比咬人更厉害。因而，当沃思说到在艺术家中盛行着的感觉是："上帝保佑，让赫鲁晓夫留下；换任何一

① 《情况通报》1964 年第 3 期，第 23 页。另见杰弗里·布什：《1964 年俄国》，载《作曲家》(伦敦，1965 年 4 月)第 12—13 页。

② 《民族》，纽约，1964 年 10 月 5 日，第 183—188 页。

个人可能会更坏得多”时，他是正确的。而这种感觉是全世界广泛地共同具有的。

在这些言词付印发表后的几个星期内，苏联权力机构经历了一场剧烈的震动。1964 年 10 月 14 日，世界惊异地听到赫鲁晓夫主席已经“辞职”的消息。他的职位由一小批党的高级官员所接替，他们过去和赫鲁晓夫常在一起，虽然国外对他们了解得很少。两个主要人物是亚历山大·柯西金和列昂尼德·勃列日涅夫。柯西金成为部长会议主席，而勃列日涅夫成为党的新的第一书记。赫鲁晓夫时期已经结束；一个集体领导执政了。

第五部分　集体领导

〔437—438〕

(1964—70)

十六、赫鲁晓夫之后

[439]

赫鲁晓夫时代，是一个“自由化”的时代，这种“自由化”达到什么程度了呢？有些专家对这问题的看法不那么乐观。例如，罗伯特·康奎斯特就反对“对共产党的（特别是苏联）政治生活不分青红皂白地乱用‘自由’一字”。他将苏联统治集团分为“镇压者”与“让步者”，但是后者仅仅是“对现实让步”，不能与真正的自由主义混为一谈。苏联党内特有的官僚类型——“机关人员”——继续异常顽固地统治着；“即使在党的思想最‘自由’的时候，党的思想核心也是麻木不仁的，从而使它与任何新时代的根本愿望脱节”。正如康奎斯特指出的：“知识分子们除了是追求思想自由和要求结束党内唯命是从的官员的烦琐控制的旗手之外，还是针对独裁统治而流露的一切愤懑的中心。”①

在音乐方面，对烦琐的官僚主义统治最早的反抗是在1953年11月——这是在斯大林去世和在赫鲁晓夫扮演引起人们任何注意的角色很久以前的那一年——由哈恰图良发起的。②

赫鲁晓夫自己无疑是从一个“让步者”开始的。只是当他发现他的让步导致了更多的让步要求时，他才一变而为“镇压者”。人们可以责备赫鲁晓夫对待知识界前后不一致，但有好几次他不得不安抚新斯大林分子这一边。归根结底，支配艺术的是政治因素

① 罗伯特·康奎斯特：《赫鲁晓夫以后的俄国》，伦敦，1965年版。

② 《苏联音乐》1953年11月号，英译文载对苏文化关系协会《音乐简报》1954年1月号。

而不是美学因素。

然而，最重要的是，在赫鲁晓夫领导的年代里艺术达到了二十世纪二十年代以来从未有过的繁荣。

赫鲁晓夫下台之后有好几个月文艺战线小心地保持着沉默。没有人确知新领导的态度，没有人愿意在没有一些官方的暗示时抒发己见。《苏联音乐》杂志忽然变得非政治化了。仅在不久之前(在它的1964年4月号上)，它还发表了赫鲁晓夫显赫的照片，向这个"真正的列宁主义者"的七十寿辰致以苏联音乐家的最热烈的祝愿。仅在不久之前，赫鲁晓夫关于文艺的讲话——以《文学艺术的崇高任务》的题目发表——给作为"党的声音"的长篇社论准备了素材。忽然，《苏联音乐》及其编者患了彻头彻尾的健忘症。对于政治上的变动一言不发。编者们极为紧张地查考着音乐剧院的问题和即将来到的关于这项题目的全体会议。1965年第一期上本来有一篇赫连尼科夫的短文，叫做《我们的苏维埃政权》；虽然被列入了目录，但是在杂志寄到美国时，这一篇文章被删去了。

〔440〕

终于，在1965年1月9日，在领导更替差不多三个月之后，《真理报》刊登了一篇关于艺术的社论，重申了在意识形态领域内是不能和平共处的这一(赫鲁晓夫所爱用的)陈词滥调。这是对艺术上"所谓的进步倾向"、对"形式主义"以及"离开现实主义"重新发出了警告。看来伊利切夫好象仍然保留在他的作为一个艺术专家的老职位上。

但是在影响艺术的问题上存在着激烈的争论，这点很快就明朗化了；显然，幕后是有斗争的。不管怎样，在几周以后——1月24日——《真理报》暗示了情况有些变化："我们必须注意反对从一个极端滑向另一个极端，开头是粗暴的吼叫，然后是对严重错误的畏缩和赦免。"虽然没有提赫鲁晓夫的名字，但很明显指的是谁。

《真理报》只是批评了方法，最终目的不变——“按照党的路线给青年艺术家和作家们以更多的意识形态方面的指导。”文章对一些喜欢摆出一付“未被承认”的姿态的青年诗人的行为表示不满。有一段时间，这方面的问题被忽略了。

最后，过了一个月，在1965年2月21日，《真理报》上刊出了一篇引人注目的题为“党和知识分子”的文章，署名是新任主编阿列克谢·鲁勉采夫。它发出信号要求回到列宁主义，回到党在1925年宣布的某些原则上去。鲁勉采夫引用了四十年前的决议：“共产主义的批评应当在文学上避免使用命令的语气。党应当用一切办法根除对文学事业的专横的和不适当的行政干涉的企图……”① 鲁勉采夫宣称，这就是“党在艺术创作方面最重要的原则”。无论在科学或艺术领域中，我们要取得进步，就需要“不同的学派和倾向共存，不同的风格与体裁互相竞赛”。他宣称，在对于 [441] 创作探讨和试验的“真正价值做出深思熟虑的判断”之前，他自己是反对进行干涉的。在这一点上，鲁勉采夫表现出特别不能容忍”“强行将个人主观评价与个人趣味作为艺术创造的标准，尤其是以党的名义发表意见的时候。”他摒弃赫鲁晓夫统治下的反对智力活动的倾向，他说：“真正的创造性只有通过探索和试验，通过观点的自由发表和争论才有可能。”所有这些，对怀有希望的自由主义者来说，听起来都是大有可为的，如果不是把遵守社会主义现实主义的原则作为创作前景的一种限制的话。

鲁勉采夫文章中的“自由化”达到什么程度呢？一件艺术作品是否与党的利益相一致，在他的标准中是有些模糊不清的：他的解释是“每一个社会成员个性的全面自由发展”。但是至少他许诺要

---

① 《纽约时报》1965年2月22日。这里以及往下的引文均引自《纽约时报》的英译文。

结束这种由"确信自己观点的个别领导人"来作出美学判断的状况。事实上，这种间接的谴责，对斯大林和对赫鲁晓夫是一样适用的：斯大林对艺术的干涉已在1958年党的文件中公开承认了的，而赫鲁晓夫粗暴的批评和彻底的无知已使他变成在世界知识分子中嘲讽的对象。

鲁勉采夫的文章在西方的"克里姆林宫专家"中间引起了较为乐观的反应。《泰晤士报文学增刊》在一篇题为《止步和前进》[①]的社论中认为，在回到党在二十年代中期的立场的问题上，鲁勉采夫只不过是"空谈社会主义现实主义这个陈旧的斯大林分子的口号而已"。《泰晤士报文学增刊》的意见认为，鲁勉采夫文章中提出的"真正创造性的作品……不能被命令所激发出来，也不能容忍政府官僚的插手"，可能会导致"苏联知识界与西方知识界关系的变化，即从现在的有些勉强的礼节关系变为正常的、但不是毫无批判的、互相尊重的关系"。许多西方的自由主义者和马克思主义者（如东德的罗伯特·哈夫曼教授）都希望苏联共产党最终抛弃社会主义现实主义的陈腐的观念，并停止干涉美学方面的事务。后来的发展证明，这是一个落空的希望。

《泰晤士报文学增刊》的社论引起了一些争论。有人指出，1925年党的决议从来打算作为"自由化"的措施，而只是为了制止某些左翼集团想用党的名义发言的一个步骤。可是，在鲁勉采夫通篇文章里，他打算抹掉斯大林主义和赫鲁晓夫主义的痕迹，以便回到真正的列宁主义，这一点是清楚的。这便是鲁勉采夫文章中向人们再次保证的方面。

〔442〕 一个月以后，在1965年3月，赫鲁晓夫文艺方针的最后一个象征消失了：伊利切夫被调往外交部。自1962年11月成立起就

① 《泰晤士报文学增刊》，伦敦，1965年3月18日。

由他担任主席的意识形态委员会解散了。福尔采娃仍保留了她原来的文化部长的职位；这也许得益于她曾因政策“过于宽大”而受到过赫鲁晓夫的谴责这一事实。

随着1965这一年的进展，在党的统治集团内部关于给予艺术家多少自由的争论变得明显了。《真理报》的主编鲁勉采夫再次成为要求更有灵活性的政策的代言人；他甚至参与了同《消息报》的公开争论——这在铁板一块的共产党组织体系中是罕见的事情。《消息报》曾批评某些作者描写苏联生活中阴暗面的倾向是“虚无主义”。鲁勉采夫认为这种倾向没有什么错误，这些作者通过揭露这些缺点，力图去纠正它们。鲁勉采夫在1965年9月9日的《真理报》上的一篇冗长的文章中为这些作者辩护说：在描写苏联生活方面“要求每一位作者绝对的平衡是不现实的”。[①]他竟然说道，一些“忠于共产主义思想”的人感到不需要党对文学艺术的控制。按照鲁勉采夫的说法，党在当前的态度应是“保护艺术家在选择主题、题材、风格及表现手法上的自由。”

作为结果，1965年被证明对音乐说来是值得兴奋的一年。新的政治领导的温和立场和废除了讨厌的看门狗委员会（watch-dog commission）及其爱唠叨的主席伊利切夫，解放了自1962年以来就被遏制了的苏联音乐的创造力。一个身份未公开的苏联作曲家于1965年6月对美国《每周新闻》吐露道：“我们几乎没付代价就进入了我们所知道的自从斯大林时代以来苏联文化最自由的时代。简直没有一个铁腕人物能够或者还想如赫鲁晓夫那样来发号施令。没有了掌舵人。还有什么能比这更好呢？”[②]而事实上，事情很快就变化了。

---

① 《纽约时报》1965年9月10日。

② 《每周新闻》1965年6月14日。

就在不久前，1964 年 3 月，一个苏联先锋派作曲家，当他的作品在国际现代音乐协会于纽约主办的音乐会上演出时，还宁愿隐姓埋名。① 甚至在 1965 年初，苏联先锋派作曲家的地位也不是令人羡慕的。在这一年的 3 月，保罗·穆尔写道：

“人们听到愈来愈多的苏联青年作曲家……‘为他们自己的书桌抽屉写作’，但是，在莫斯科继续普遍存在着这样一种气氛，即西方的访问者要求注〔443〕意他们，只会给他们带来损害……这种局面的结果是：任何一个对苏联作曲界情况知道较多的人，都发现自己处于这样一种境地：不可能对他最乐于帮助和鼓舞的人，在不致于伤害他们的情况下，进行许多公开的报道。”②

随着 1965 这一年的进展，音乐舞台开始扩展；眼界更开阔，探索热情更高。带头的是列宁格勒，如穆尔所说：“许多音乐方面的事情在那里行得通，而在莫斯科则是难以想像的。”列宁格勒爱乐乐团有两个青年助理指挥，谢洛夫和勃拉日柯夫，他们对所有各种各样的新音乐都感兴趣。在一组预定的名为“世界各国”的节目中——每一场音乐会演出一个不同的国家的音乐——勃拉日柯夫于 1964 年指挥列宁格勒爱乐乐团演出了一场完全是美国的音乐节目，其中包括威廉·舒曼的第三交响曲，塞缪尔·巴柏的钢琴协奏曲，贝内特根据格什文的《波尔吉与贝丝》改编的交响曲。1965 年，勃拉日柯夫还带头重新上演了被打入冷宫三十几年的肖斯塔科维奇的第三交响曲（“五一”）；忽然，这部以前一直被认为是“形式主义”的作品被作为作曲家在掌握“革命主题”的不断努力中的一个重要步骤而重新被挖掘出来。肖斯塔科维奇被年轻的勃拉日

① 音乐会于 1964 年 3 月 13 日在社会研究新学校举行，参见埃里克·萨尔兹曼在 1964 年 3 月 14 日《纽约先驱论坛报》上的评论。

② 《高度逼真-音乐的美国》1965 年 3 月号。

柯夫感动到如此程度，以致将自己在试验时期创作的从未上演过的《五个管弦乐片断》(作品第四十二号)都交给他上演。

勃拉日柯夫最大胆的冒险，或许就是首次演出了安德列·沃尔康斯基的一部十足的先锋派作品《夏查的哀歌》。它是为女高音、小提琴、中提琴、英国管、维勃拉风(颤音琴)与羽管键琴演奏演唱的，由作曲者本人弹奏羽管键琴。这场演出是在1965年春,但遭到了一场典型的"沉默的葬礼";《苏联音乐》没有报道这件事,而《音乐的美国》却报道了。[1] 据说,沃尔康斯基的作品大约已有五年没有公开演出了；公众知道他主要是一个羽管键琴的演奏家和古代音乐的指挥。《夏查的哀歌》是1962年创作的。

它是一部深情的和具有强烈表现力的作品，反映了威伯恩与威伯恩之后音乐发展的影响,并非完全相像,却显示出一定的个人风格。这部作品还同时在其它地方演出过,其中有纽约、伦敦。必须提到1967年8月它在伦敦阿伯特厅的一次消遥音乐会[2]上的初演，对于这部纤细、几乎是脆弱的作品，这样的环境是不适宜的。《星期日泰晤士报》称这位指挥皮埃尔·布列兹让这些"结结〔444〕巴巴的、萎靡不振的《哀歌》"放在斯特拉文斯基的《婚礼》之前作为音乐上的对照是"残酷"的。[3] 彼得·海沃思在《观察家》上声称,他虽然发现"沃尔康斯基有用明显的停顿来不时打断每一乐句的顽固习惯"，但它仍是"我所听到的一个俄国青年作曲家最富于个性和最有趣的先锋派作品"。[4]《泰晤士报》(琼·契瑟尔)虽然赞赏它"器乐色彩上的很细致的笔触",但对它的"细碎的、不连贯的、不能

---

① 同上,1965年7月号。

② 消遥音乐会，场内部分地方不设座位，以容纳站立或走动的听众的一种音乐会，——译注

③ 《星期日泰晤士报》,伦敦,1967年9月3日(费利克斯·阿普拉哈米安)。

④ 《观察家》1967年9日10日。

阐明这部作品的声乐部分"表示异议。①《每日电讯》的评论是很有洞察力的：

"这部音乐作品经常是很感人和引人注目的，表现出在运用现代作曲技巧方面极为熟练的手法。或者，更精确地说，用了刚好十年以前的手法，因为它与目前西方正在盛行的手法的类似程度，不如它与布雷的《没有主人的槌子》，在它固有的抒情性和短小紧凑的插部中，反映出它和《没有主人的槌子》是一脉相承的。"②

对于苏联先锋派作曲家们的真正问题是做到"时新"的问题。他们在真空中、在极端孤立的小天地中活动——得不到公开演出的好处，因此也就无法判断观众的反应，得不到与其它艺术互相交流的激励，不知道动向和反应……难怪他们耸起耳朵向着西方，如饥似渴地想要了解音乐方面正在做什么和为什么这样做。苏联作曲家必然会不只一次地向波兰和匈牙利投以羡慕的眼光，在那里不认为现代派是起颠覆作用的。

然而，缓慢而确定无疑地，现代技法——如序列音乐和偶然音乐——在苏联作曲家中赢得了皈依者。不仅像斯洛尼姆斯基和梯申科这样的年轻作曲家更加向先锋派靠拢，就是像谢德林和卡拉耶夫这样有名望的作曲家也开始在他们保守的音乐语言中加添了新的技法。

卡拉·卡拉耶夫，阿塞拜疆的首要的音乐家和莫斯科的后起之秀罗季昂·谢德林，曾于1964年根据文化交流计划访问了美国。次年——1965年4月，他们写出了两部交响乐，呈现出与他们早先的音乐风格没有联系的一定程度的现代性。他们都在各自

① 《泰晤士报》，伦敦，1967年8月29日。

② 《每日电讯》1967年8月29日(R. L. H.)。

的道路上开始探索新的音乐前景，而苏联报纸的反映是如此的强烈，以致《纽约时报》驻莫斯科记者通过海底电缆发回了一篇以惊人字句开始的报道："音乐界为官方批准两种曾为尼·谢·赫鲁晓夫所诋毁的音乐形式——十二音音乐与爵士音乐——所轰动。"① 〔445〕这个记者显然不是音乐专家，他的报道是依据《真理报》和《消息报》最近的一些文章而写的。他的感情冲动的推断是过于乐观了：充其量也只能发现对于新的音乐技巧有了较大的容忍，但肯定不会象《纽约时报》所宣称的那样使原先的局面从根本上颠倒过来。然而，考查一下导致如此惊人报道的俄国的根源仍是有意思的。

首先，必需将十二音音乐和爵士音乐区别开来：它们除了都曾受到赫鲁晓夫在1963年3月8日讲话的辱骂之外毫无共同之处。由于《真理报》和《消息报》——彼此并不相关——差不多同时刊登了关于这些题目的文章，致使《纽约时报》的记者将它们混在一起了。

关于爵士音乐的问题是在《消息报》(1965年5月16—22日)的星期增刊上探讨的。文章的题目是"处在转折点的爵士音乐"。作者是在这方面著名的专家梅德维杰夫。他叙述了苏联爵士音乐的简明历史。虽然他承认爵士音乐是来自西方的，但是小心地避免提到任何非洲、美国的因素。旧的苏联爵士音乐的风格是与流行的群众歌曲相关的，因此叫做"歌曲爵士乐"，而新的风格倾向于接近大交响乐形式的较大型的器乐语言，并且如爱什帕伊、巴巴扎年、彼得罗夫、戈尔杰里这些严肃的作曲家都在给爵士乐队写作品。正如梅德维杰夫所说："爵士音乐是一种复杂的、涉及多方面的、可引起争论的现象，它的本质和艺术原则是很难用一个简单的公式概括的。"

① 《纽约时报》1965年5月24日，另见《每周新闻》1965年6月14日。

梅德维杰夫的文章是受了为期三天的爵士音乐比赛——实际上是为了评选几个最好的合奏小组的内部试听——的推动而写的。十四个爵士音乐演奏小组进行了比赛，其中许多小组是非专业的。作曲家穆拉杰里担任评判委员会的主席，讨论得很热烈。梅德维杰夫写道："我们看到了非常有才能的音乐家，但也有人只是弄着玩玩和趣味贫乏，表现为对'时髦'爵士音乐的拙劣模仿；这些都受到了严厉的批评。""最好的爵士音乐是即兴的，而即兴演奏是一门伟大的艺术。"作者总结道："一种新的苏联爵士音乐风格正在慢慢地但是肯定地被创造出来。我们了解我们必须创造自己的、土生土长的音乐语言。让我们探索吧！"

实际的情况是，"苏联"爵士音乐的发展——1962年底为赫鲁晓夫的不公正的打击所暂时中断——于1965年又恢复了。梅德维杰夫以赞扬的方式使用"即兴演奏"这个术语，显示出美国的影响在发生作用——虽然不被公开承认。用梅德维杰夫的话说："我〔446〕们的青年对爵士音乐有强烈的、认真的爱好。"随着赫鲁晓夫的下台，从美学观点上对爵士音乐的反对似乎消失了。

对爵士音乐的兴趣继续受到鼓励。作曲家穆拉杰里在《共青团真理报》上发表了一篇文章，其中呼吁要有更多的爵士音乐会和唱片，并建议开设传授爵士音乐技巧的专门课程。《共青团真理报》——代表苏联青年——举办了在莫斯科电视中演出的爵士乐队的比赛。优胜者将参加于那年晚些时候在东欧的比赛。可以记得，仅在一年以前，《共青团真理报》还在同赫连尼科夫进行争论，因为他对爵士音乐的态度太严厉了。

1965年4月11日和13日，指挥罗日杰斯特文斯基——一向是标新立异的冠军——演出了谢德林的第二交响曲。4月21日莫斯科室内管弦乐队在鲁道夫·巴尔沙依指挥下初次演出了卡拉耶

夫的第三交响曲。作曲家协会的«情况通报»报道说:“两部作品都取得了特别的成功,”但并没有立即在«苏联音乐»上进行讨论。[1]可是在«真理报»和«苏维埃文化报»上,以这两部交响曲为题发表了几篇评论文章,这就影响着更广泛的读者。

谢德林从亚历山德拉·帕赫穆托娃——一位天才的列宁格勒青年作曲家——那里得到了热情的评价。[2]我们得知这首第二交响曲完成于1965年初,是三年工作的成果。(即这部作品的创作早在谢德林的美国之行以前就开始,并在他回到莫斯科之后完成。)这部交响曲细分为二十五个“管弦乐序曲”,但可看出来其总体的设计是五个乐章。基本主题是战争与和平、生与死。作曲家选择了新颖的途径——“人周围的无限的声音世界”——来体现这个主题。和平有它自己的音响——一口钟,树林的瑟瑟声——就如战争有作战和飞机的噪音以及葬礼的沉寂一样。重要的是要认清谢德林的交响乐中刺耳的、现代的音响并非作为最终目的而出现的,而是“反映一个英雄的内心世界,反映生活和它丰富的内在的多种音响”所必需的。根据评论家的意见,不存在本质上“好的”或“坏的”音乐语言:“音乐语言是表现艺术思想的一种手段。”

正当帕赫穆托娃小姐明显地倾倒于谢德林的“紧紧盯住我们生活中最重要的方面,并将它辉煌地表现出来”的本领时,另一个评论家——德米特里·勃拉戈依则较为不偏不倚。[3]他将第二交响曲描写成为一部“饶有兴味”的作品,从其中可以感到存在一定的“电影的影响”——二十五个小段(或序曲)中表现出音乐“结构”

① «苏联音乐»评论谢德林的交响曲是在1965年9月号上(鲍·雅鲁斯托夫斯基)。对这首作品及卡拉耶夫的交响曲的详细论述,是由米·塔拉卡诺夫发表在1966年1、2月号的«苏联音乐»上的。

② «真理报»1965年4月25日,第3页。

③ «苏维埃文化报»1965年5月18日。

〔447〕的迅速变换。勃拉戈依指出那有急剧的强弱变化的结尾。“谢德林从这儿要到哪里去，”评论家问道：“是不是他被‘纯粹的工艺制造’的危险吓住了？”第三位评论家尤里·列维金发现这部交响曲有的部分太冗长，设计上太拘谨，它在技术处理上有点千篇一律。①

卡拉耶夫的一个高加索同行，作曲家卡连·哈恰图良对卡拉耶夫的第三交响曲作了深表同情的评论。②这部交响曲具有把主题材料和调性连结统一起来的四乐章的传统组合。头尾两个乐章被描述为“生气勃勃的”，但比中间的两个乐章较少表现力。第二乐章是一首富于诱惑力的谐谑曲，它的复杂的节奏接近于阿塞拜疆民间音乐多变化的音调，接着的是深情的慢乐章。卡拉耶夫常常使用“大胆奇特的表现手段。”然而这些手段本身并不是目的而是从属于作品的思想的。它们是长期创造性的思索与探求的结果。评论家坚持认为，这些创新的手段使作曲家有可能去表现这部交响乐的积极的内容。

在这些文章的任何一篇中，没有一处提到序列音乐或十二音技巧；然而像“刺耳的、现代的音响”或“大胆奇特的表现手段”等字句暗示两位作曲家都已摒弃了惯用的现实主义、社会主义或其它的牧歌式的音调。但是——正如艾伦·科普兰于1960年已注意到的——实际上在苏联音乐中，只要是为一些主题所需要，任何不协和音都是允许的。无疑，谢德林的交响曲的含蓄的标题使“奇特的”手段合法化。然而，在卡拉耶夫的非标题性的交响曲中就没有发现这种“合法性”。显然，评论界对于承认这抹不掉的事实——就是说，那两位著名的作曲家已经脱离了传统主义的庇护而去探

① 《真理报》1965年6月20日。
② 《真理报》1965年5月14日。

索音乐表现的新手段，而这种新手段，以前是被认作属于"先锋派"的领域的——仍然迟疑不决。如我们将要看到的，对这些事情的避而不谈很快就让位于公开的争辩了。①

虽然谢德林和卡拉耶夫的交响曲在莫斯科引起了这样大的兴趣和争论，但当时似乎并未广泛地进行演奏。登在八月号《苏联音乐》上的一封列宁格勒来信抱怨说在列宁格勒没有听到这两部交响曲中的任何一部。在同一封信中（由一位知名的评论家写的）对于迟迟不把莫斯科作曲家的新作拿到列宁格勒去演奏表示抗议。令人奇怪这究竟是什么原因。难道列宁格勒的批评意见变得如此不重要——或者列宁格勒爱乐乐团忙于演出自己的作曲家的作品，以致莫斯科作曲家的作品只好等待？这两大城市之间的传统竞争可能在这件事上起了一些作用。

① 见（原书）第458页。

〔448〕

十七、先锋派和中间派

1965 年上半年传到西方的关于苏联音乐现状的报道是令人费解和互相矛盾的。为了得到一些澄清，我向格雷戈里·史涅尔松(苏联评论家、作家，我与他保持着个人接触)写信直接提出了询问。他的 1965 年 6 月 20 日复信对于音乐界情况作了如下描述:

“关于我们的青年作曲家总的探索方向，我可以说现在对十二音体系的试验确实有了更大的容忍。虽然就整个说来这个学派仍然是不能接受的。在一些为了表达某种神经的紧张，一种表现主义的气氛的作品中，运用了一些自由的十二音作曲法，如“音列”(虽然没按严格的规则)……有不少争论，但是，是“心平气和”地进行的……从随信附上的尤里·列维金在《真理报》上(1965 年6 月 20 日)非常客观地论及我们青年和中年一代作曲家的文章中，你可以看出这儿关于十二音体系的观点绝对没有转变。我希望永远也不会有……”

这封信的关键的话是“容忍……但不是接受”十二音体系。史涅尔松固执己见，他对先进的音乐语言的反感，充分表现在他的《关于活着的和死去的音乐》这本书中。他代表着作曲家协会理事会的意见。

《真理报》上列维金(一位五十多岁的作曲家)写的文章是具有透露性质的，这不仅由于在文章中提到了的人名，而且也由于被省略了的人名。这篇报道由列举那些公认的苏联音乐大师——普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、哈恰图良、赫连尼科夫和卡巴列夫斯基

——作为开始，以关于斯维里多夫、卡拉耶夫和卡连·哈恰图良的简短描述结束——之所以简短是由于他们的作品最近在报纸上被讨论过。作者的注意力集中于青年和中年一代的作曲家们的身上：他们注定要继承其教师和老一辈同行的事业。这篇文章对其〔449〕所议论的作曲家和作品的选择，反映了作曲家协会所确认的观点。他们是官方的苏联风格的现代主义旗手——可以说是站在顽固的保守派和叛逆的先锋派之间的一支"第三种力量"。《纽约时报》的首席音乐评论家哈罗德·勋贝格，在他访问了莫斯科之后对中间派作了恰当的描述：

"苏联的现代音乐中的绝大多数是出自试图将老的和新的手法掺和在一起的一个中间派的。他们不是先锋派，而且他们不愿意放弃采用民间素材的传统。他们所有的人都写有调性的音乐，通常运用大量的流行于三十年代的那种不谐和音。一般说来，他们的音乐给西方的听众一种早已过时的感觉。但是他们正在谨慎地摸索着走向西方的国际语言的道路。在这方面，他们现在得到了官方的批准……中间派中较强的代表人物正在努力奋斗，并将成为明天的统治者。被谈论得最多的是谢德林……'官方的'现代主义者。"①

列维金所列举的作曲家都属于"中间派"。最突出地谈论到的有罗季昂·谢德林、莫依谢伊·瓦因伯格、安德列·埃什帕伊、阿诺·巴巴扎年和鲍里斯·柴科夫斯基。在另外的一段中仅列举了最近获得"显著成功"的一些青年作曲家——列宁格勒的鲍里斯·梯申科、谢尔盖·斯洛尼姆斯基和本杰明·巴斯奈尔，爱沙尼亚的埃诺·谭伯格、占·里亚特斯和阿尔沃·帕亚尔特，莫斯科的阿尔弗雷德·什尼特凯、阿列克谢·尼古拉耶夫，亚历山大·舒加耶夫和亚历山大·皮鲁莫夫。列维金写道："他们的天才的和新奇的作

① 《纽约时报》1967年11月12日。

品给予观众很多愉快。”

最后有两段是论及那些“碰不得的”问题的:

“然而,有一些不健康的现象,我们必须提到。我们有为数不多的年轻作曲家时常对于先锋派的手法、对序列音乐有一种缺乏头脑的热情。依我看,它甚至不能算是一种热情而只是对时髦的崇拜。行进在所谓进步的不被人们欣赏的作曲家的行列中,从事着所谓为未来而创作的事业,这是多么舒适啊! 我不想夸大这种危险。我想这些青年作曲家们会很快懂得并好好地再想一想,而且他们将会走上真实反映人民的生活和感情的艺术大道。

“出于好奇,观众会听上一两次这种彼此像两片干膏药一样的抽象音乐。[450] 他们也会作为赶时髦而去听。但是他们立刻就会忘掉这种没有意义的敲打、枯燥的学究式的音符罗列,他们还是喜爱生动的、有血有肉的、天才的、因而总是丰富多采的音乐……”[1]

没有提到先锋派集团中人的名字:评论家是为了顾惜他们的声誉,还是不愿意给他们扬名?无论是哪种情况,他们的名字已为音乐界所熟知,而且他们为数不多。

将列维金的文章当作反动的空谈而不顾,是个严重的错误。认真研究苏联音乐的学者必须认识到苏联音乐正在进行缓慢的演变,而且苏联作曲家显示出日益增长的对西方作曲技巧的注意。但是关于苏联的音乐趣味方面却没有这种相应的演变,特别是因为不论何种音乐实验(无论是外国的还是本国的)都不向广大观众开放的缘故。从 1970 年意识形态的强硬化的姿态,可以判断苏联在可望的将来在既定的音乐方针上不会有(像在波兰发生的那样)根本的变化。西方评论家不带偏见地去评价苏联“中间派”写的音乐是很重要的,因为无论如何他们就是当代苏联音乐的代表人物。

① 《真理报》1965 年 6 月 20 日。

这些年轻的俄国人既不是“原始”的，也不是“天真”的。他们并不反对使用一点新的手法——偶然音乐、无调性音乐、点描派——或某些电子音响效果。但是，对于先锋派手法的运用并不意味着接受它的美学观点。苏联作曲家们仍然为人民的演奏和人民的欣赏而写音乐；最近西方的那种蔑视听众的装模作样的态度，就像将电子计算技术用于音乐创作那样，对于他们是格格不入的。

到目前为止，这些“中间派”苏联作曲家在其本国比在国外受到更多的称赞。西方评论界对他们的“官方的现代主义”的反映是较为冷淡的。罗季昂·谢德林是最知名的。1965 年春，当两个交响乐团——(来纽约演出的)华盛顿国家交响乐团和纽约爱乐乐团——在纽约演奏了他的《喧闹的对口唱》时，他才为更广泛的美国公众所熟悉。《喧闹的对口唱》是一首肤浅的娱乐性的小品，正成为美国音乐会的曲目。谢德林在苏联音乐中被认为地位之高足以委托他为纽约爱乐乐团 125 周年纪念写作。写成的作品名为《钟》①，于 1968 年 1 月 11 日在伦纳德·伯恩斯坦的指挥下举行了全世界性的首次演出。纽约爱乐乐团的节目说明书里印了作者写的如下解释：〔451〕

“贯串俄罗斯的历史，钟，对我们的人民来说，经常是很重要的。它们的音响是同快乐和悲哀、节日和悲剧相关联的。古代俄罗斯的钟以一种古老的传统、以它自己的术语、以它特有的 A.B.C 等等代表着古代俄罗斯文化的非常独特的形象。在我的作品中运用了某些俄罗斯钟声的原则，自然是很自由地运用的，也用了一些按古老俄国的方法写下的没有谱表的音乐素材——所谓的“弯钩”或“符号音符”(用于传统的教堂圣咏的最古老的记谱法)。

“《钟》的某些音乐段落是受了最伟大的俄罗斯画家、俄罗斯圣像画的创始人安德列·鲁布辽夫(1365—1430)的艺术的启发而写出来的。

---

① 副标题是“第二管弦乐协奏曲”。《喧闹的对口唱》可推断为“第一协奏曲”。

“我的作品只有一个乐章，而且它是建立于两组六个音符的结构之上的。这个主要的特点可以从一开始的短笛和长笛声中听到。”

作曲家的解说产生了几个有趣的问题。一个苏联艺术家提到了古老的教堂圣咏，并承认他的作品是部分地受了圣像画的启发，这是不寻常的。提到“符号”记谱法可以当作对使用偶然音乐手法的一种解释(若不是辩解的话)，因为“符号音符”(至今尚未完全翻译出来)仅仅能给予一个旋律线条进行方向的提示，而不是准确的音高；因此，即兴演奏的成份被认为是正当的。

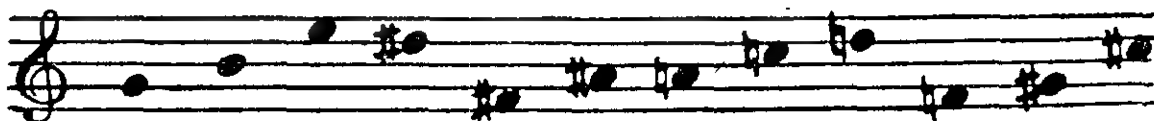
不管作曲家宣称他的意图如何，他没有能够用音乐将它们全部表现出来。至少哈罗德·勋贝格在《纽约时报》发表的意见是这样认为的：

“《钟》，一首为管弦乐写的协奏曲，有一定的技巧，突出表现于色彩缤纷的配器。它也有一些仅在几年前还是不可想像的出自苏联作曲家之手的刺耳的音响。甚至还有一种同序列技巧和偶然音乐的音响手法相勾搭的意思。但是这些先锋派的技巧运用得相当肤浅。谢德林的思维是有调性地进行的，因此他的无调性结构的音响听起来就象是附加上去的和故意计算出来

“对于那些习惯于这位阿塞拜疆作曲家以前的作品中那种富于色彩的装饰性语言的人，这首交响曲会使他们大失所望。提出了各种各样的看法……最重要的是——转向十二音技巧使他获得了什么？然而，这部交响曲的音乐具有如此的说服力，以致有人说道：‘我们在谈些什么，在这部作品里一点也没有序列技巧……’”①

此后，塔拉卡诺夫说，争论失掉了锐气：“事实上没有孤立的‘被禁止’的方法；一切取决于作曲家的天才和熟练程度。”

通过后来对新的协奏曲的分析，弄清了它是跟着第三交响曲的脚印走的：“这首协奏曲的纯外在的民族风格的特征甚至比交响曲还要少。”实际上，这种特征是不存在的。这作品由一个十二音的音列开始：



可是，音符的安排有一定的和声的联系：例如头三个音和最后三个音形成了一个明确的三和弦（或它的转位）。塔拉卡诺夫在这点上，使读者回想起艾尔本·贝尔格的小提琴协奏曲中的音列，它主要是由三度的模进组成的。（贝尔格的协奏曲写于1935年，被认为是自由运用十二音技巧的典型作品。列昂尼德·柯岗是第一个将此作品列入节目单的苏联小提琴家，并于1966年把它介绍给莫斯科听众，接着于1968年录制了唱片。）

没有必要去注意塔拉卡诺夫对卡拉耶夫的小提琴协奏曲所有三乐章的分析。只要说这部新作品证实了作曲家已从社会主义现实主义的信条里解放出来就够了。〔462〕

① 《苏联音乐》1968年10月号第31—37页。

事实上，在这些讨论苏联新音乐的重要论文中没有一处是论及社会主义现实主义的。这难道意味着这个争端止息了吗？完全不是。它只是意味着以客观的态度来讨论一种比较奥秘的音乐被认为是可以允许的了。同时，苏联的理论家试图找一个新的、不那么依赖于西方样式的专门名词。看来这似乎不是不可能的；追溯到1913年，俄国毕竟有她自己的无调性音乐历史，那就是罗斯拉维奇的第一小提琴奏鸣曲以及俄国分析这种音乐的自己的语汇。

虽然论述苏联音乐新发展的这些文章是有意义的，但不能使我们看不见这个事实，即在苏联活动着的一千二百名作曲家中，仅有不足一打之数的人倾向于"实验"。剩下的百分之九十九的人继续以公认的音乐风格进行写作。这并不一定表明停滞不前；甚至在传统的范围内也可能有一种逐渐的演变，一种逐渐扩大视野和技术的过程。然而，这样的进展十分缓慢，几乎看不出来。

还有迹象表明，尽管对（国内和国外的）先锋派音乐有更多的争论，但是反对的力量没有减少。极大多数的苏联作曲家和音乐学家仍然反对"现代派"音乐，甚至扩大到反对——如今已成为古典的——十二音音乐手法。西方的观察家在读了有关1965年的理论会议的讲话和编者按语之后，虽然不情愿，也必然会得出这个结论。这次会议是由作曲家协会和它的音乐学委员会协同召开的，于莫斯科举行，会期四天。有来自莫斯科、列宁格勒、乌克兰和这个国家其它部分的三十六位发言人。他们是作曲家和音乐学家。基本的"阐明见解的论文"是1965年夏《苏联音乐》发表的列夫·马捷尔的一篇三部份的文章。①

《苏联音乐》相当迟才报道这次理论会议。第一批材料登在1966年5月号上；包括四篇讲话——三篇是站在保守派一方的，

① 见(原书)第457页。

一篇是赞成更大胆的手法的（作曲家什尼特凯写的）。次月（6〔463〕月），又刊登了三篇讲话，基本上都是保守的。然后有一篇九页的编后记）由编辑部署名。在这里对一些不符合编者保守观点的讲话进行了概括和严厉批评。例如对杰尼索夫的讲话就是如此。有点滑稽的是编辑部对一位年轻的、完全不知名的作曲家-音乐学家叫N·马士诺夫①的"笨拙"的议论所表示的愤慨。马士诺夫不指名地谈到某些"音乐界的长老们"，说他们"不相信自己美学观点的可靠和他们的艺术水平，因而惧怕青年人逃脱他们的影响。"马士诺夫还进一步说："据我看来，没有必要急于不惜一切地对青年们的探索进行'帮助'。青年们对这种'帮助'已厌倦了。让我们至少从没有障碍开始吧。这是我们现在所能希望的最好的东西。"②

编辑们激怒了："'我们'那是谁？马士诺夫以谁的名义来教训人？'他们'从哪儿来的这种自以为高明的派头——'我们'不需要组织的意见？……"

但是，赫连尼科夫在会议上，同时也在理事会第五届全会上，作了一个发言，再次向那些想要成为反叛者的人们保证：

"据说在这个讲坛上，有人说对于创作上的一些技法和手段存在着所谓的禁止。这……不符合事实。对于我们苏联作曲家来说，没有任何方法是被禁止的，对于创作作品的任何技法都不禁止。在我们面前创造出来的能有效地为我们的意图服务的每一样东西都应该进入苏联音乐的武库，进入任何作曲家的创作武库……一切都取决于创造的结果，一切都取决于……能够真正决定苏联音乐面貌的概念。③

---

① 不要与老音乐学家伊凡·马士诺夫搅混了。

② 《苏联音乐》1966年6月号第31页，另见5月号第22页以下。

③ 《苏联音乐》1966年6月号第30页。

在这个发言中有某些暧昧不清的东西。谁来决定“苏联音乐的面貌”？谁来选择能为将来“有效地”服务的手段？聪明而和解的马捷尔在他的讲话中说了一句温和的话：

“……当我听到对我们青年作曲家的劝告——‘是的，你必需学习新的技法，但要小心，不要弄得神魂颠倒’——时，我不能完全同意这样的劝告。要〔464〕小心，是很好的，但对一个艺术家给以不要为他的工作‘神魂颠倒’的劝告——这样的劝告只有一个不懂真正艺术的性质的人才提得出来。”①

有时，“先锋派倾向”在老一代的作曲家中得到更多的宽容。这一情况由作曲家协会于1965年秋举行的关于新作品的“创作讨论”会上的一个报告所说明了的。与会者当中有肖斯塔科维奇、赫连尼科夫、马捷尔、埃什帕伊、谢德林。讨论的作品中，有杰尼索夫的大合唱《印加人的太阳》，这是一部有先锋派倾向的作品。老一代的作曲家们对它并非不友好，而且肖斯塔科维奇极力主张举行一次（甚至几次）这首作品的公开演出，来衡量观众的反应。马捷尔称这部作品是“新印象派”。跳出来对杰尼索夫进行愤怒攻击的是年轻的谢德林；他称杰尼索夫完全是一个现代派技法的“模仿者”，并怀疑他的创作才能。（我们同时也看到谢德林自己是不反对“模仿”某些有效的技法的。）另一个年轻作曲家，埃什帕伊，对“天才”做出仓促的判断发出警告，然而他基本上同意谢德林的评价。②

这种类型的“创作讨论”必然会在苏联作曲家队伍中引起很多的纠纷和痛苦。从另一方面看，俄罗斯作曲家们对于公开的批评已经习惯了。我们可以回忆起赫连尼科夫在1948年曾是如何狠

① 《苏联音乐》1966年5月号第31页。

② 同上，1966年1月号第29—32页。

毒地攻击他的同行（包括肖斯塔科维奇），而后来又如何与他们一起友好地工作。

抛开理论上的争论来看一看音乐的现状，必须说，1965年和以后几年的苏联音乐舞台是和从前一样的丰富多采的。外国的艺术家使场面更加生动。在乔治·赛尔指挥下的克利夫兰交响乐团同钢琴家约翰·布朗宁作为独奏家一起于1965年春来到了。演奏了一些较为"温和"的美国音乐——格什文、科普兰、巴柏、埃尔韦尔、格兰特·斯蒂尔和彼得·门宁的作品。一位评论家发现，门宁的第三交响曲是受了米亚斯科夫斯基的影响的，这是一个使评论家和彼得·门宁自己同样吃惊的发现。① 6月份，伦纳德·伯恩斯坦的《西部的故事》用俄语在莫斯科轻歌剧院上演。10月份，本杰明·勃里顿的《仲夏夜之梦》在大剧院上演。他于1966年12月又返回来与彼得·皮尔斯一起举行音乐会。在莫斯科接待外国来访者的同时，莫斯科爱乐交响乐团到国外——大不列颠、加拿大、美国、墨西哥和古巴进行了演出。

在国内的舞台上，1965年11月24日至12月2日在莫斯科举办了大规模的"列宁格勒音乐节"。举行了不下84场音乐会，除了在莫斯科的各演奏团体之外，还有从列宁格勒来的600名表演者参加。列宁格勒爱乐乐团及其五位指挥一起到来：姆拉文斯基和扬松斯以及三位年轻的助理——勃拉日科夫（他是最受欢迎的）、谢洛夫和阿尔耶夫。另外两名从列宁格勒来的指挥达尔加特和埃里亚斯伯格指挥了莫斯科的一些乐队。参加表演的客人中还有格林卡模范合唱团、俄罗斯民间乐队、大众音乐乐队、儿童合唱团、电台和电视台乐队、塔涅耶夫弦乐四重奏团、独奏家、独唱家、音乐学家、作曲家……对于突出列宁格勒在文化事务中的领头地 〔465〕

① 同上，1965年7月号第104页。

位，一点也没有忽略，这一个教训对莫斯科人也不是没有作用的。在音乐节上演出的现代列宁格勒作曲家的作品有萨尔马诺夫的第三交响曲和清唱剧《十二个》(根据A·布洛克原作)，叶夫拉科夫(生于1912年)的第二交响曲，阿拉波夫(生于1905年)的小提琴协奏曲，波格丹诺夫-别列佐夫斯基为钢琴和弦乐写的古组曲。年青一代的代表作有乌斯特沃尔斯卡娅的和梯申科的钢琴协奏曲，斯洛尼姆斯基的声乐交响曲《自由之歌》，安德列·彼得罗夫(根据苏联几个诗人的格言诗)写的交响套曲《我们时代的歌》以及年轻的根纳季·贝洛夫(生于1939年)的清唱剧《列宁格勒之诗》(根据诗人奥尔伽·倍戈尔茨的词谱曲)。与音乐会相关的是一个大型的列宁格勒音乐学家的书籍和论文展览会(总共五百余件)。

正当莫斯科——作为首都——以她在文化事务上当然的领导地位自居时，列宁格勒为她自己的卓越地位而奋斗是值得注意的。莫斯科的列宁格勒音乐节就是这样一种努力；在萨拉托夫(1964年)、雅罗斯拉夫(1965年)也举办了同样的音乐节。至少有三本流行的书籍，专门论述列宁格勒的音乐文化。在苏联，没有别的城市做过可以与之相比的努力，而且事实上没有其它城市能与列宁格勒在艺术上的历史的领导地位相抗衡。

1966年是有着各种各样周年纪念的一年，都是以真正俄罗斯的样式庆祝的。有1776年建立的莫斯科大剧院190周年纪念。有这个国家第二个最古老的音乐学院——莫斯科音乐学院的一百周年纪念。这一年的4月举行了普罗科菲耶夫的诞生七十五周年纪念，肖斯塔科维奇于9月庆祝了他的60岁的生日。

对普罗科菲耶夫的纪念是以一部作品的初演来表示的，在作曲家生前，这部作品被认为不值得演出，那怕就是一场：它是庆祝十月革命二十周年(1937)的一部大合唱，是以革命“经典著作”的 〔466〕

语录作为歌词写的。在 1957 年涅斯齐耶夫写的《普罗科菲耶夫传》中，这部作品被描写为“只不过比一种不成功的试验稍好一点”，而现在，在同一个涅斯齐耶夫的言辞里，却被重新发现为一部无与伦比的杰作。在这次延误的初演中，十个乐章中的两章——“斯大林的宣誓”和“宪法”——被删去了。稍加考查，我们发现在普罗科菲耶夫的作品目录中，列出的作词者是马克思、恩格斯、列宁和斯大林；而当 1967 年这部大合唱录音的时候，我们从苏联的目录上可以看到：“歌词是由作者（普罗科菲耶夫）根据马克思、恩格斯和列宁的著作编写的。”在录音中，也像演出中一样，删去了“斯大林”的两个乐章。

这一年最重要的庆祝自然是肖斯塔科维奇的六十寿辰。克里姆林宫决定授与他“社会主义劳动英雄”的称号、列宁勋章和“金锤与镰刀”奖章。文化部长福尔采娃送去了她的贺辞，贺电从世界各处如潮涌而来。在 9 月 25 日的庆祝音乐会上，肖斯塔科维奇的儿子马克西姆指挥了他父亲的第一交响曲，罗斯特罗波维奇初演了肖斯塔科维奇新写的第二大提琴协奏曲。另一个属于同时期的新作品，是以纪念瓦西里·席林斯基作为题辞的第十一弦乐四重奏，席林斯基是贝多芬四重奏团的创始人之一——这个重奏团几十年来与肖斯塔科维奇的关系密切。

肖斯塔科维奇在他的祖国的重要意义远远超过一个重要的作曲家。不像普罗科菲耶夫和米亚斯科夫斯基，他们基本上是非政治性的，而肖斯塔科维奇是一个出头露面的人物，一个承担着公民责任的艺术家。他是最高苏维埃代表，代表了他出生的城市列宁格勒，他的关于苏联艺术家责任的公开声明有很大的份量，特别是在 60 年代。是的，他的音乐曾引起过一些意识形态上的争论——在1936 年、1948 年、1962 年——但即使在政治阴云之下，他也不

回避代表他的国家，如他于1949年在纽约"和平"大会上所作的那样。他时常由于接受公开申斥太顺从和承认"错误"太自愿而受到责备。但他以他全部的灵活性比任何人都更好地保持了他的艺术尊严和他作为一个艺术家的个人的尊严。人们对肖斯塔科维奇的创作发展可以有任何的保留，但不可能怀疑他纯粹的艺术家的真诚与正直。至少，我不相信他曾写过任何减弱政治思想的音乐。〔467〕他在二十世纪二十年代末和三十年代初的"风暴与压力"之后，为什么不朝着西方现代派的方向发展，是有着别的更微妙的原因的。作为一个有创造性的艺术家，他在适应祖国和同胞的需要和反应方面是很敏感的。他的"俄罗斯风格"不是华丽的（虽然必要时他并不缺乏华丽）。更确切地说，那是渗透在他写作中的一种难以觉察的血缘关系。毫无疑问，如果肖斯塔科维奇曾在国外居住过，他才能的发展就会不同了。但没有人能说，这样是否就会更有意义。

1966年列宁格勒的春季音乐节值得简单地提一下，因为它使年轻的作曲家不论其"方向"如何，有充分的机会去演出他们的音乐。加琳娜·乌斯特沃尔斯卡娅的交响曲推迟了十年以后演出了。她是一个有强烈现代倾向（虽然不是十二音体系）的作曲家，不同寻常的响亮以及演奏上的难题可能推迟了首次演出。这是一个三乐章的作品，一、三乐章是纯器乐的，中间乐章用了童声。原来是为两个儿童独唱家写的，后来被儿童合唱团在幕后演唱所代替。这个有声乐的乐章包括八首小诗，根据描写"资本主义城市里儿童的不幸生活"的歌词谱曲。这些富于苦行主义的词句产生了富于苦行主义的音乐，这种音乐没有得到一致的赞同。斯洛尼姆斯基和梯申科，每人都有两首作品得到演出，这表明他们在作曲界中的地位并没有因为他们"左派"的音乐趣味而受到损伤。斯洛尼姆斯基的滑稽协奏曲——用苏联标准来看是一首先锋派作品，带

有有节制的偶然音乐的段落——由于它的新鲜和神气活现的鲁莽而赢得了观众；它由年轻的谢洛夫指挥。梯申科的主要贡献是他的第三钢琴奏鸣曲，它用了大胆的响亮声音，包括用肘来演奏。可是，这种“音簇”实际上并不是新东西；美国作曲家亨利·考埃尔在二十年代就用了这种同样的方法。①

第三届柴科夫斯基国际比赛于1966年6月在莫斯科举行。三十八个国家派了选手——共342名表演家。这是有史以来第一次。除了钢琴家、小提琴家和大提琴家以外，还有歌唱家参加比赛。虽然，评判委员会是国际性的，苏联的评判委员当然是占优势的。事实上，甚至某些美国专家也是俄国出生的，象津巴利斯特和皮亚蒂戈尔斯基。

在钢琴家中间，俄国人获第一、三奖和两个第四奖，而美国人获第二奖（米沙·迪希特）和两个第五奖（爱德华·奥尔和詹姆斯·〔468〕迪克）。选手中最年轻的、十六岁的格雷戈里·索科洛夫竟然会作为头奖获得者出现，实在近似奇迹。他还没有进入音乐学院，而仍是列宁格勒音乐学院附属的中心音乐学校的一个九年级学生。

小提琴比赛获奖者是维克托·特雷泰亚科夫，他的才能在他最近同莫斯科国家乐团在纽约的演出而得到证实。第二、三奖都是分开来的——每个奖分给了一名日本选手和一名俄国选手。附带说一下，两个日本女孩小提琴家，都是俄国训练的：潮田益子在列宁格勒跟维曼学习，佐藤阳子在莫斯科跟柯岗学习。潮田益子小姐也跟西格蒂学过。）第四奖获得者，阿根廷的尼古拉斯·丘马切科，是津巴利斯特在费城的学生。

大提琴家中，获奖者是苏联的卡林·乔治恩（头奖）和美国的斯蒂芬·凯茨（第二奖）。

---

① 《苏联音乐》1966年10月号第25—33页。

当然，大大意外的事情是女声的声乐比赛获奖者：实际上无名的简·马什（美国）得了第一奖；在她演唱的咏叹调中有一首选自柴科夫斯基《欧根·奥涅金》中的“写信”一场，她用俄文演唱，而她的俄文是按照注音学来的。用所有咏叹调中最俄国化的这一首，征服了俄国听众，这是不可思议的。第二奖给了天才的美国黑人女高音歌手维罗尼卡·泰勒。另一方面，男声组的两名头奖获得者都是俄国人，第二奖是美国黑人西蒙·埃斯蒂斯。

这样一来，第三届柴科夫斯基比赛就成为历史了。先前西方演奏家们的胜利——范·克莱本.约翰·奥格顿——没有重现。①虽然，俄国选手具有有利条件，是在“家里”，在熟悉的情况下演奏，但是，人们必须承认，他们在紧张状态下的优越表现，不仅仅是由于天才，而是极好的和始终如一的训练。拿二十岁的特雷泰亚科夫来说，他从中心音乐学校到音乐学院，只有一个老师——尤里·扬凯列维奇；从来没有任何为了技术练习过程中的浪费时间的变化，而重新学习的需要。同这种连贯性相比，西方儿童的器乐教育显得差不多是杂乱无章的了。最后，“家里的气氛”，对年轻的苏联艺术家来说，不是一个决定性的理由：无论在那里比赛，布鲁塞尔，热那亚，蒙特利尔，或者福特韦恩，他们都是成功的。

音乐上如此丰富的同一年里，在莫斯科还看到了斯特拉文斯基的《俄狄浦斯王》的复活，这个作品自从二十年代以来就没演出过，此外，还看到了勃里顿的《战争安魂曲》（先前在列宁格勒听到过）和奥涅格《火刑架上的贞德》的第一次演出。秋天，斯维特兰诺夫指挥了斯特拉文斯基的《圣诗交响曲》，而罗日杰斯特文斯基介绍了艾尔本·贝尔格的小提琴协奏曲，由柯岗担任独奏。安东·

〔469〕

① 可是，在1970年最近的一次柴科夫斯基比赛中，英国钢琴家约翰·莱尔同俄国人弗拉基米尔·克赖尼夫分享第一奖。

威伯恩的《五首弦乐四重奏小品》——作于1909年，而从苏联观点来看还是有争议的——由鲍罗丁四重奏团演出，但是这同一个重奏团不得不把计划中对什尼特凯的弦乐四重奏的首次演出，推迟到1968年。①

① 见(原书)第478页和478页注。

〔470〕

十八、1967年,革命五十周年纪念

为了庆祝1967年——十月革命五十周年——苏联音乐界动员了它的全部力量。作曲家协会的所有分会在1966年都召开了专门会议筹划相应的活动。

莫斯科,作为共和国联盟的首都,担当了来自全国各地艺术团体的主人。在莫斯科,百万以上的观众观看了乐队和合唱队、歌剧和舞剧、民间舞蹈和个人表演家的表演。名为"兄弟共和国的艺术"的庆祝活动进行了四个多月;代表各个共和国和地区的72个团体,演出了360场音乐会、举行了285次"同作曲家会见"的集会。至于这些巨大的努力和费用的消耗是不是达到其应有的艺术效果,局外人是很难判断的。实际上,各个民族团体到莫斯科进行这样的艺术访问并没有什么特别新鲜的东西,同样的节日活动在第二次大战前后也都举行过。但是这次五十周年的庆祝活动使过去的那些都逊色了。

在"五一"节庆祝活动后,招待来访者们参加一个专门的纪念周(5月5日—12日),名为"莫斯科之星"。这给人们一个机会可以欣赏到如奥依斯特拉赫和李赫特尔那样一些出色的艺术家、莫依塞耶夫舞蹈团的舞蹈家们、亚美尼亚歌舞团和各种乐队的演出。演出的节目,基本上是传统的。

与此同时,列宁格勒在4月23—29日举行了它的第三次春季音乐节,这里重点演出的是新的音乐作品,不仅是演奏列宁格勒作曲家的作品,也演奏它北部邻近地区卡累利的作品。大多数音乐

是为纪念节日创作的，其中有通常的以爱国的歌词谱曲的大合唱——贝洛夫的《伊里奇如此统帅》和克拉芙琴科的《十月的风》。(在苏联这类作品的供应是无限的。) 年青的梯申科有两部作品上演：他的第三交响曲和一首新的小提琴协奏曲。第三交响曲的"线条"风格引起了很多的争论；小提琴协奏曲，用了一种更为"旋律化"的语言，被认为是一种受欢迎的变化。实际上，这部协奏曲是八年前梯申科在音乐学院时创作的一部老作品的修改稿。这可能 〔471〕就是作品风格有些不统一的原因，这一点，当这部作品在那年晚些时于莫斯科演出时受到了批评。

列宁格勒——革命的诞生地——被恰当地选为作曲家协会俄罗斯分会在九月下旬举行的一次严肃的集会的开会地点。赫连尼科夫把大会的开幕式安排在历史上著名的斯莫尔尼大学——列宁宣布苏维埃诞生的地方。主要的报告人是音乐学家伊凡·马尔丁诺夫，他讲的是"五十年来的苏联音乐"。出席的代表们忙于参加一系列音乐活动：在八天之内举行了40场音乐会和舞台表演。

谢尔盖·斯洛尼姆斯基的第一部歌剧《维里涅娅》，几乎是同时在他的家乡列宁格勒(9月30日)和莫斯科(11月4日)演出，这是这一季度的一件大事。脚本是以莉季亚·塞甫琳娜所写的著名小说(初版于1924年)为依据的(后改编为戏剧)。女主角是一个为革命所解放的农村妇女。为了表现这一主题，斯洛尼姆斯基用了一种接近民谣的音乐语言。他写合唱的熟练技巧使一些群众场面特别动人。塔拉卡诺夫在这部歌剧上演前曾作过评论，他从这里找到了穆索尔斯基民间戏剧的影响；虽然如此，他还是觉得斯洛尼姆斯基过去的创作风格，与这部歌剧所运用的语言之间并没有矛盾。① 不管怎么样，《维里涅娅》还是非常成功的。

① 《苏联音乐》1967年10月号第11—12页(论谢尔盖·斯洛尼姆斯基的文章)。

十月，列宁格勒举行了一次艺术节："十月的黎明"。开幕式音乐会于10月25日在一个新建的礼堂内举行。这个礼堂恰当地被命名为"十月"，有4000个座位。

不仅如此，莫斯科在十月里还有它自己的苏联音乐周。上演的作品有米亚斯科夫斯基的第十七和第二十七交响曲、格里埃尔的《节日序曲》，普罗科菲耶夫的合唱《十月》、安那托里·亚历山德罗夫的交响曲、[1]哈恰图良的几首咏叹调、鲍里斯·柴科夫斯基的第二交响曲、谢德林的第二钢琴协奏曲、肖斯塔科维奇的第二小提琴协奏曲和他新写的序曲《十月》、梯申科的小提琴协奏曲、卡巴列夫斯基的第二大提琴协奏曲和赫连尼科夫的小提琴协奏曲。肖斯塔科维奇根据诗人亚历山大·勃洛克的词谱曲的组歌，[2]给人以深刻印象。它由加琳娜·维什涅夫斯卡娅演唱，演唱特别精采。还有几首必不可少的被许多批评家认为是无代表性的合唱使节目单显得很完满。

[472] 人们特别有兴趣地等待着宣布列宁音乐奖金——一般是在春季。1967年6月《苏联音乐》宣布了两位获奖者——作曲家卡拉·卡拉耶夫和舞蹈编导伊戈尔·莫依塞耶夫。卡拉耶夫因他1958年完成的舞剧音乐《雷电的道路》而获奖。或许，有意义的是卡拉耶夫的得奖作品是一部用民间风格写成的较老式的作品，而不是他那部被多次讨论而相当有争议的第三交响曲。然而同样有意义的是他近来"转向"序列技术，并没有阻碍他被挑选为这个令人羡慕的奖金获得者。

另外一次获奖者名单发表在12月号的《苏联音乐》上，被称为1967年的"国家奖金"。有三个作曲家获奖：赫连尼科夫，因为他

① 这是这位八十岁作曲家的新作。

② 由钢琴、小提琴和大提琴伴奏。

写了一组“器乐协奏曲”，特别是其中为小提琴和大提琴所写的协奏曲；① 奥塔尔·塔克塔基什维利，格鲁吉亚的一位卓越作曲家；安德列·彼得罗夫，一位三十七岁的列宁格勒作曲家，也是几年来苏联作曲家列宁格勒分会的第一书记。这年正巧是赫连尼科夫担任苏联作曲家协会第一书记二十周年——他从1948年接受这个职务——在这个时候，获得政府奖金，时机选得很好。

就是这个赫连尼科夫，使作曲家协会置于严格的控制之下，成为在政治上很积极的组织。赫连尼科夫基本上是保守主义的，有时他也对“自由派”作些让步，因此，得到了赫鲁晓夫和现任政治领导，包括福尔采娃——有权的文化部长——的信任。在赫连尼科夫领导之下，苏联作曲家协会成了全苏音乐方面的官方喉舌，1968年协会获得“列宁勋章”，体现了党对这种统治作用的重视。从数字上看，作曲家协会从来不是强大的，但因为地位特殊不在数量多少。下面是1967年10月发表的会员统计数字：②

(1932年——协会成立；会员人数无报导)

1948年——第一届苏联作曲家代表大会——约1000名会员

1957年——第二届代表大会——1220名会员(964名作曲家，256名音乐学家)

1962年——第三届代表大会——1390名会员(1067名作曲家，323名音乐学家)

1966年—1537名会员(细目不详)

1967年—1600名会员(1170名作曲家，430名音乐学家)

不能忽视的是这些数字包括了苏联各个共和国、城市和地区

① 1965年7月3日在伦敦首次演出。

② 见(原书)第399—400页。

[473] 的所有分会。这确实是一个小型的，非凡的“俱乐部”，它为自己的会员提供大量福利。这些福利主要是在作曲家协会所管理的音乐基金会的帮助下进行分配的。协会曾就基金会的作用公告如下：

“苏联的音乐基金会（与苏联各共和国的分会于1939年同时建立）旨在谋求苏联作曲家协会会员的福利。音乐基金会是一个在经济方面独立的组织；它的活动受苏联作曲家协会书记处指定的一个委员会所指导，它的预算由会员入会费和会费、音乐作品公演的上演税、以及从出版社、剧场、音乐会举办单位和其他组织按规定所扣除的款项和税金等等组成的。苏联音乐基金会设立并管理‘创作之家’，它们被设置在亚美尼亚、乌克兰、卡累利、拉脱维亚的风景区，莫斯科和列宁格勒的郊区。如果一个作曲家或音乐学家需要集中精力于他的工作，经过申请可以得到这些房子中的一所提供膳宿备有钢琴的小别墅。给以抄谱、修理钢琴或调音的便利，供给医疗设施，建立疗养院，举办儿童夏令健康营——这些都是音乐基金会许多活动中的一部分。”①

显然，“经济独立”的意思就是音乐基金会是在没有政府补助的情况下活动的；它的收入来自各有关音乐的单位按“规定”应扣除的款项和税金。

当福尔采娃在1967年10月召开的一个出版会议上，概述了五十年来苏联文化的成就时，作曲家及其协会得到了文化部的极高的评价。在谈了整个文化领域内的一些令人惊愕的统计数字以后，部长福尔采娃说：

“看起来音乐是一个不宜于用数字来说明问题的项目，但从半个世纪以来苏联文化成就的扼要统计来看，我们还不能完全取消数字。自从苏联文化部和苏联作曲家协会宣布在全国范围内各音乐剧院之间展开最优秀作品的竞赛以来只过了四年，我们就有了新上演的28部歌剧、23部舞剧和31部

① 《情况通报》，苏联作曲家协会，1967年第9—10期第44页。

音乐喜剧。”①

虽然这些数字给人以深刻的印象，但是它们只表明数量，而不是质量。为了进行适当的估价，必须知道这些新作品中，有多少在首演后还保留下来，有多少成了经常上演的剧目，有多少在一个以上的剧院里演过。福尔采娃又透露说：“在当前五年中，我们计划开设92个新剧院，并重建80个正在使用的剧院。”②（1967年，苏联共有508个职业剧院。）然而，莫斯科音乐家们抱怨说大剧院的分院没有很合适的房子，一面说“要建筑49所马戏场”，一面又毫无音讯。在唱片音乐方面，福尔采娃得意地提到1964年建立起来的集中出版唱片的“旋律”公司，她说：“自从那以后出产唱片的数字增加了百分之五十，并将在最近一年内超过一亿八千万张的指标。” 〔474〕

这个统计数字只不过是明确一下众所周知的事实，即苏联政府对于文化方面的努力曾给予并将继续给予规模巨大的支持。不可避免的是，政府这样大规模的赞助必然要接受政府的计划和控制。在一个观念形态占十分重要地位的国家里，这样的控制，正如我们所看到的，是强制性的。

集中的计划也不可能期望解决所有的问题。在1966年第二十三次共产党代表大会上，几个杰出的音乐家发言涉及到苏联音乐机构的某些缺陷。例如，卡巴列夫斯基批评地方乐队的情况：在国内38个专业的乐队之中，③有27个乐队人员不齐，特别是弦乐

① 同上，1967年第11—12期第3—8页。

② 第38所歌剧院于1969年12月31日在库塔伊西的格鲁吉亚城开幕。

③ 比较起来，美国有较多的职业交响乐队——根据1969年的统计，共124个。然而，苏联在固定的职业歌剧团及舞剧团方面的数字是遥遥领先的。见《新闻通讯》（美国交响乐同盟公司，1969年4、5月）第20卷第2期第11页，美国乐队可分为“大型乐队”（Major Orchestras）——30个；“大城市乐队”（Metropolitan Orchestras）——65个；“城市乐队”（Urban Orchestras）——29个。

器方面。音乐学家维诺格拉多夫(远东音乐专家)也谈到了同一个问题。他说有些乐队——管乐编制倒是齐全的——只有两把中提琴或六把小提琴，结果很可怜：这样的合奏“即使演出极简单的作品也不能令人满意。”

在这个会议上，还对其他方面提出批评，包括缺乏音乐教员、讲师和广播人员；巡回演出计划不完善，忽略了国内某些地区；音乐会节目和娱乐性音乐的水平太低。卡巴列夫斯基说：

〔475〕 “每年我们都听到统计，但是这些只是数字……当然，听到有‘成百万的’群众去听音乐会，这是好事，但是他们在这些音乐会上听到的是什么样的音乐？……除交响音乐会外有很多各种各样的音乐会，而这些音乐会的节目中常常包含着一些最低级无聊的东西……”①

另外一个发言者，批评家尤里·科列夫对于用一种官僚主义的冷漠态度来听取、甚至无视正当的批评表示痛心。他说：“约十年前，《苏联音乐》杂志就提醒公众注意‘小型爱乐协会’(‘mini-philharmonics’)②的不佳的命运，并建议把某些组织合并以加强它们的力量……但只是到最近，文化部领导才得出这同样的结论。”

一个军乐队指挥 I. 彼得罗夫抱怨乐队演奏水平的降低和缺乏合格的年轻演奏员。彼得罗夫说，在俄罗斯联邦的音乐学院和学校中，“在有一百个钢琴演奏者的情况下，只有一个管乐演奏者。在格鲁吉亚共和国，比例是100:0.5。俄罗斯音乐学校入学儿童

① 《苏联音乐》1966年6月号第5页(全部讨论载第5—12页)。虽然如此，统计数字给人印象还是很深的。赫连尼科夫在1969年说：“我们的音乐会演出团体（将近130个)和180多个较大的演出小组，加起来共有24,000名音乐家，每年演出超过35万场。见《情况通报》1970年第2—3期第18页。

② “philharmonic”一词，按苏联的用法，并不是乐队的意思，而是一个负责为公众安排各项音乐活动的地方性组织。

五十万，只有 3500 个学习管乐。”他警告说，这种情况如继续下去，在十五至二十年内就将没有专业的管乐演奏员了。现在就已经缺乏合格的管乐教师了。

当然，这一类诉苦和缺点不只是苏联有；也可以在西方许多国家中找到。不同的只是，在西方，“文化”设施被认为并非政府的职责，因此与政府无关——不论好坏。但是，即使是“有计划的”文化，也会有它暗伏的危险，苏联的例子就是如此。

〔476〕

十九、1968—70年，返顾和收缩

经过1967这个喜庆的一年的热烈甚至极为激动的音乐活动之后，一个冷静反省与巩固的时期来到了。检查了过去的错误并制定了未来的计划。和通常一样，这些讨论的论坛就是全国或地方的作曲家协会的各种会议。其中最重要的是1968年5月俄罗斯联邦作曲家协会的第二次大会，和当年12月的全苏作曲家协会第四次大会。

但是有一些讨论也在较内部的范围内举行，事实证明，它们往往比那些大规模的会议更能揭示问题和更有收获。一个这样的圆桌会议是《苏联音乐》的编辑委员会发起的，一份相当完整的速记记录报告发表在这个杂志的1968年1月号上。主要的论题是"苏联音乐周"，它在1967年10月在莫斯科大吹大擂地举行，许多了解情况的观察家发觉它是令人失望和无代表性的。但是辩论极其深入，暴露出音乐界内部的许多根本性的不满。参加这次辩论的有音乐学家涅斯齐耶夫、玛里娜·萨比尼娜、莫伊塞·格林伯格和尤里·科列夫；以及作曲家亚科夫·索洛杜霍、谢尔盖·巴拉萨良、罗曼·列杰涅夫和卡连·哈恰图良。他们也许不是一些最伟大的人物，但他们确是有相当代表性的，代表着年龄差别相当大的人们。

涅斯齐耶夫等人提出的主要一点是公众听不到足够多的新的苏联音乐，而很多新的音乐作品没人理睬或受到忽视。在辩论中揭露出歧视是针对某些作曲家的，特别是那些有先锋派倾向的作

曲家。年轻的列杰涅夫说：

"就举爱迪生·杰尼索夫的例子来说吧。据我的意见，因为爱乐管弦乐团不让任何想演出他的作品(甚至早期的作品)的单位使用它的舞台，它就对他宣布了'冷战'。然而……《因卡斯的太阳》（杰尼索夫作）经常在国外演出……仿佛它是属于那里似的。难道这是正常的吗？这是……我们给观众〔477〕机会去听和评价这种音乐的时候了，因为没有一个'圆桌会议'能够或者应当代表千百万听众去作出决定，而这个作品可以说是为他们写的。"①

卡连·哈恰图良用同样的语调说：

"一个时期以来人们议论说，在我们这个部门的工作中没有创新精神……年复一年，总是同样的那三五人碰在一起，搞来搞去还是他们自己原来的那套货色……我们专业音乐工作者们往往不知道我们同行们的音乐作品。我们到国外旅行……碰到许多根据这种详细情报而提出来的问题，使我们很为难。例如，我从来没有见过那年轻的基辅作曲家西尔维斯特罗夫。②听不到他的音乐作品。让我们互相了解，并不是一个可以随便选择的问题，而是一个应尽的责任问题。新的音乐——不管好坏——必须冷静地加以评价，冷静地赞同或反对，……必须演奏一切作品，因为人们必须了解一切作品——如果不能在大的演奏厅里演奏，至少也应当'在家里'，在作曲家的范围里演奏……"③

如果听到年轻的作曲家们这样谈论这些问题可能是不足为奇的，但是那位老资格的评论家涅斯齐耶夫，也基本上说得一样。他同样也抗议对新音乐的这种狭隘的挑选，抗议排斥某些作曲家。

① 《苏联音乐》1968年1月号第23页。

② 西尔维斯特罗夫情况特殊：直到最近他还不是作曲家协会成员，以免引起反对意见。见(原书)第487页。

③ 《苏联音乐》1968年1月号第29页。

在本人作品没有得到上演的那些作曲家中，他提到了阿尔弗雷德·什尼特凯和安德列·沃尔康斯基，这两人都属于先锋派。涅斯齐耶夫接着说：

"我们能听到的比实际创作出来的要少得多。我对此很关切，因为在我们国内有一大批作品简直得不到演出，有一些在莫斯科演出前，在国外就已演出过了，……如果有一个有争论的作品，无论如何也必须演奏它……并进行严肃的专业性质的评价。有必要不让这种有争论作品的作者们退到思想相同的人们的狭隘圈子里去，而应当在一种有事实根据的不同观点和分歧意见的探讨气氛中发展。只有这样，我们才能有希望在创作上和思想上得到较正常的成长。现在，这些作曲家实质上是存在于批评之外。我想，在他们之中是存在着有才能的人的。即使他们采取比我们喜欢的更'左'一点的道路，善意的批评也许能帮助他们找到一条更正确的道路。"①

所有三个发言者都强调同样的观点：不论是或不是试验性的，所有新的音乐作品必须拿出来给公众听。

〔478〕 会议参加者之一，巴拉萨良——曾在评选委员会工作——反对人们断言什尼特凯没有充分理由就被"排除"在外。实际上，委员会已听过他的作品中的两首，即第二小提琴协奏曲和弦乐四重奏。后者被认为是一个"新奇和尝试性的，而不是一个有价值的作品"。但无论怎么说，它没有被认为值得在五十周年大庆上演。②巴拉萨良接着说："我们惊讶的是什尼特凯摒弃了我们的民族音乐传统而转向西方先锋派的令人怀疑的实验。我们把这个意见告

---

① 《苏联音乐》1968年1月号第17页。

② 什尼特凯的四重奏于1968年2月1日在莫斯科得到了拖延了的首演。几个星期后，3月6日于纽约演出。纽约的一个评论家把它描写成是"一位愿意运用最新的思想而不假装成激进主义者的真正的院士的作品"。载《苏联音乐》1968年1月号24—25页，参见《纽约时报》1968年3月7日(D. 赫纳汉)。

诉作者，但是他回答我们说德国人在他的音乐中听到不少俄罗斯的音乐。”① 使巴拉萨良感到愤怒的是“外国音乐家们”却成了判定苏联音乐是否“俄罗斯化”的见证人。虽然如此，苏联的先锋派音乐——尽管它有西方倾向的技巧——确实经常表现出一种难以解释的“俄罗斯”色彩，这证明那些一再断言“所有的”序列音乐听起来都差不多的看法是不符合实际的。

围绕着一位无可争论的作曲家谢德林也有争论。萨比尼娜小姐听他的第二交响曲和第二钢琴协奏曲听得入迷，二者都用了一种十分新奇的技巧和传统的(或“传统主义的”)技巧相混和的手法。巴拉萨良也认为这首钢琴协奏曲是“普罗科菲耶夫传统的继续”。其他人表示遗憾说，当谢德林追求新奇的效果时却失去他的一些俄罗斯的特点。这些效果在协奏曲中并不是一种特别“有机的”组成。列杰涅夫的意见认为：“素材枯燥乏味，古板的节奏象练习曲似的，甚至那爵士乐的片段听起来也干瘪。”对这一点，涅斯齐耶夫发表了有趣的意见：

> “听了谢德林第二协奏曲和其它作品，使我想到的是，最近，我们的作曲家正尝试恢复二十年代在德国被称为‘求实音乐’(Sachliche Musik)的那种风格(“客观的”、“事实如此”的音乐)——这是当时表现在克舍涅克、兴德米特、库尔特·魏尔等人的作品中的一种风格。这是一种‘表面上象工人’的脑力劳动产物，它的生硬的线条结合，以无调性的混乱的素材构成的飞速的‘无穷动’动力，巧妙地设计出的动力结构，使人们往往从中感觉不到情绪的变化和丰富的感情。”②

这是对苏联音乐中某种倾向的一个恰当的描述，特别是涉及 〔479〕

① 《苏联音乐》1968年1月号第24—25页，参见《纽约时报》1968年3月7日(D．赫纳汉)。

② 《苏联音乐》1968年1月号第17页。

钢琴音乐作品——以运动代替情感。这里有电动机式的节奏和猛冲的劲头，也有不少撞击的声音和机械的模拟进行。四十余年前由巴托克、普罗科菲耶夫和兴德米特创造性地使用时，听起来是新鲜的；后来由谢德林、梯申科等人复活了它以后，尽管做了一些“现代的”修饰，却不知为什么显得早已过时了。

这个圆桌会议成功地引起人们注意到一大批过去以各种理由没有得到演出的新的苏联音乐作品。有些作曲家被认为是太“实验性”了，其他有一些人没有能得到试听的机会是因为他们住在外省或是缺乏和那些对上演节目有影响的人物的必要联系和个人交往。苏联的音乐舞台出现了一些饱和的迹象：创作的作品比可能在莫斯科或列宁格勒上演的多。巴拉萨良十分正确地指出，莫斯科爱乐乐团的负担过重，新的音乐作品开始侵占古典音乐宏大的轮番演出计划，其它有良好乐队的城市应当担负更多的首次演出。然而，莫斯科——和巴黎、伦敦或纽约一样——仍然是一个音乐家的前途必须在这里取得盖章批准的“陈列柜”，而一些年轻作曲家为了使他们的作品在首都得到听赏机会的竞争变得越来越尖锐了。

一个这样的作曲家，尼古拉·斯杰尔尼科夫（被涅斯齐耶夫提名为被不公正地忽视的）在1968年5月在俄罗斯联邦的作曲家协会第二次大会上发言。他抱怨作曲家协会书记处为那些还未广泛为人所知的作曲家们的作品的上演所作的努力太少。斯杰尔尼科夫提出了一个反问：“我们岂不是在发展二十年前赫连尼科夫恰当地称之为‘作曲家显贵’的同一类型的作曲家吗？”这确实是辛辣的评论。斯杰尔尼科夫暗指的是在1968年，由一些得宠的作曲家组成的受到特别庇护的一个阶层出现了，和1948年被赫连尼科夫发起的围攻而剥夺了权力的那个阶层差不多（当时，赫连尼科夫——

只有三十五岁——处在精选人物的范围之外)。斯杰尔尼科夫的主要作品在1967年的庆祝演出上全部被置之不理(虽然他曾专为庆祝十月国庆写了几个作品),他带有一些牢骚地说:"一个人在这种情况下为了想法安慰自己,会想到舒伯特在他的一生中从未听到过自己的一部交响曲……人们可以设想,即使伟大的舒伯特,也宁愿活着时听到自己交响乐的一次演出,以换取死后的声望……"①

安德列·彼得罗夫——一个成功的作曲家,又是列宁格勒协会的第一书记——也同样诉苦。不只是许多有意思的新作品未被演出,而且有些重要的作品也只经过一次演奏以后就被放在一边。〔480〕他提到埃什帕伊的第三交响曲和梯申科的大提琴协奏曲。从国内的情况谈到苏联音乐在国外的演出时,彼得罗夫以充分的理由批评了这种选择到国外演出的作品只限于少数作曲家的政策:

"确实,他们是伟大的作曲家,不只在苏联而且在全世界乐坛上也是如此。但是由于限于推选他们的作品到国外去,我们不得不承认资产阶级的宣传——即苏联音乐界只有几个大约二十年前在世界上著名的人物。我不只一次看到,在莫斯科和列宁格勒,一些外国艺术家考查我们的音乐时,惊奇地发现一系列新的名字、新的天才作品,使他们完全改变过去对我们的错误印象。"②

对斗争中的青年作曲家们给予最大支持的是肖斯塔科维奇,他是苏联音乐家中最有影响的发言人。在一次接见记者时,肖斯塔科维奇坦率地宣称,"年轻作曲家为人所知的少,得到演奏的也少"。当问到他:"你怎样解释对作曲家的这种不公平态度?"他喊

① 同上,1968年8月号第16—17页。

② 同上,1968年8月号第9—10页。

道："解释？我根本不明白，我也不能宽恕……让年轻的作曲家们知道有一群听众是怎么一回事是极端必要的。但是假如……他们几乎和听众没有任何接触，他们怎么能知道呢？交响乐队很少演奏他们的作品……"① 肖斯塔科维奇说，为了补救这种状况，作曲家协会有一个时期曾经计划，创建一个"专为演奏青年作曲家写的当前音乐作品的乐队"，但这个想法后来放弃了，因为人们怕这只会使那些正规的乐队免除他们演奏新作品的责任。肖斯塔科维奇评论说："他们将'心安理得地'只演奏那些被赞许的古典音乐而不演奏'所有那些实验性的东西'。"

苏联作曲家们接着要求看到有更多的青年作曲家的新作品在主持音乐会的机关所拟定的正规节目中演出。这个问题在莫斯科显然地同在西方的首都一样尖锐。极为常见的是，新作品演出只限于节日专场，只限于特定的观众——一种对音乐的"封锁"；只有极个别新的作品能参加正规的"预订"的音乐会。苏联作曲家协会推荐新作品上演，但它不能强迫人接受这些作品。最后的结果是，歌剧院、爱乐乐团、电台和电视台各自作出自己的决定——使那些被轻视的作曲家感到苦恼。

除去发泄这些不满，俄罗斯联邦作曲家会议达到了几个重要的目的。它选举了格雷戈里·斯维里多夫为第一书记，接替由于身体不好要求解除职务的肖斯塔科维奇。肖斯塔科维奇的告别讲话中重申作曲家协会中俄罗斯分会的重要性，他的讲话也反映了在这次作曲家会议前不久颁布的苏联共产党中央委员会的较僵硬的意识形态指示。

西方的读者也许会感到奇怪，为什么俄罗斯联邦是最后一个

① 《青春》1968年5月号(会见娜塔莉亚·拉吉娜)，英译文缩写载《苏联最新报刊摘要》第20卷24期第15页。

组织作曲家协会的：它是在1960年才正式成立的。这也许是由于莫斯科本来就是全苏联作曲家协会的总部，人们不觉得很有必要建立这样的一个组织。但是莫斯科的书记处越来越成为一种经营“多民族”的组织。这样，俄罗斯联邦的作曲家们开始感到建立自己的组织的必要，这样来和其它共和国的组织并列。俄罗斯分会毕竟是全国协会中最大的分会，而且他们也想得到充分的发言权。

然而不能认为“俄罗斯”分会内部的组合是那么单纯的；恰恰相反。它不仅包括莫斯科、列宁格勒、高尔基、罗斯托夫、萨拉托夫和斯维尔德洛夫斯克的城市分会，而且也包括西伯利亚和巴什基尔、布里亚特、楚瓦什、达格斯坦、卡累利阿、马里、北奥谢蒂亚和鞑靼等自治共和国以及其它少数民族的分会。俄罗斯联邦作曲家协会在1960年建立时，它有673名会员，其中524名集中在莫斯科和列宁格勒。按肖斯塔科维奇的话来说：

“所谓俄罗斯的音乐文化是一个含意很广的概念。在这联邦的无限广阔的土地上，有着几十种民族音乐‘语言’和‘方言’在传播着……大的小的民族，其中有许多在革命以前并没有任何专业的音乐，而现在已在整个社会主义文化的河流中成功地发展了他们自己独特的艺术。年复一年，音乐方面不同音乐风格的交流和相互影响越来越加强了——这就是列宁的民族政策的原则的实际体现。”①

与此同时，肖斯塔科维奇感到不得不注意到党所发布的硬化的思想路线，他在以下发言中说：

“党中央委员会四月全会的决议使我们责无旁贷地采取积极立场，反对〔482〕

① 《苏联最新报刊摘要》第20卷20期第21页（原文载《真理报》1968年5月18日）。

把那些和苏维埃社会主义意识形态格格不入的观点偷偷塞进个别的文艺作品的企图。

"联系到这个问题,我愿谈一下关于音乐界的所谓'先锋主义'的问题(这名称由一小撮在西方艺术界居于一定地位的音乐家所篡用)。在这股激烈的潮流底下有一条与音乐有关的有害的原则……

"先锋主义是一种有意识的尝试……试图通过摒弃在历史上发展起来的规范和规则取得一种新的音乐效果。这是理论上的一个严重的错误……

"我们苏联艺术家坚决拒绝接受'先锋主义'。"①

肖斯塔科维奇讲到"'先锋派'作品内容的恶劣和贫乏",并指出普罗科菲耶夫是"从传统的基础上创新"的最好的榜样。在发言结束时他呼吁"创作配得上我们建设共产主义的伟大人民的音乐。"

大家将注意到肖斯塔科维奇只把"先锋派"这个名称应用到在西方艺术上积极活动的"一小撮"。但是警告苏联作曲家们不要沾上这个臭名是不言而喻的。肖斯塔科维奇对十二音体系的厌恶显然已经平息下去,这也许是因为这种技巧已经被更"粗暴"的音乐实验所取代,它已不再是一种威胁。

但是在肖斯塔科维奇的公开发言中有些"言外之意"是值得注意的。当他以退休的俄罗斯作曲家协会的第一书记的官方资格讲话时讲得比较严厉,而他在同一时候举行的与《青春》月刊的个人会见中,就表现得更为缓和并采取和解的态度。当回答"关于各种实验,在寻求新的音乐表现方法上,情况是怎样呢?"的问题时,肖斯塔科维奇回答说:

"……至于这一类音乐'体系'的纯粹的技术方法,如十二音体系或偶然

① 同上。

音乐……在适中地使用情况下，一切都是好的……只要对这些复杂规则中的要素的运用是服从于这个作品的创作思想的，就可以完全说得过去。……请你懂得，‘目的正确，证明了手段的正确’这句俗话，在音乐上，在某种程度上，对我来说似乎是对的。任何手段？是的，只要它们能够达到目的。”①

这个声明和肖斯塔科维奇在其他场合下表现的坚定不移的态度是相离很远的。同样有意义的是，当肖斯塔科维奇说到“二十世纪古典音乐”时，他不仅提到马勒、普罗科菲耶夫、米亚斯科夫斯基、斯特拉文斯基和巴托克——而且还提到了“奥地利人艾尔本·贝尔格”。当然，贝尔格是勋贝格的十二音学派中最少“教条主义”的；然而把他算作我们二十世纪的“大师”则是一个重要的让步。无疑，肖斯塔科维奇在二十年代曾赞赏贝尔格的《沃采克》；现在他终于准备承认他的这种赞赏。 〔483〕

在同一段话中，肖斯塔科维奇令人感动地对本杰明·勃里顿的艺术表示敬意，他把勃里顿称为“一位很重要的作曲家”。他继续说：

“我希望多有几个勃里顿——俄罗斯的、英国的和德国的……勃里顿吸引我的是他的才能的力量和诚意，他的外表的单纯和情感的深刻……勃里顿的所有创作对我有一种非凡的效果……每一个认真喜爱音乐的人应该对勃里顿的作品有较深入的了解……”②

中央委员会的决定，即肖斯塔科维奇在他对俄罗斯作曲家协会的演讲中提到的那个决定，是克里姆林宫的领导们在 1968 年 4 月 10 日和 11 日两天会议中作出的。事实上，肖斯塔科维奇是从

① 《青春》1968 年 5 月号；《苏联最新报刊摘要》第 20 卷 24 期第 16 页。

② 同上。

这个决定里逐字地引用了一整句话——即警告“在个别的文艺作品中塞进和苏维埃社会的社会主义意识形态格格不入的观点”。要发动一场猛烈的意识形态运动向所谓西方的“颠复活动”进行斗争。曾经向苏联的知识分子发出警告，“如果他们继续掀起风浪，抗议最近对批评政府的人的审判，或表示其他不满的话，他们就会遭到报复。”捷克的政治改革运动和波兰的某种不稳定更使克里姆林宫统治者紧张。在4月的会议上，列昂尼德·勃列日涅夫是主要发言人，其他发言人是福尔采娃和苏联作家协会的书记马尔科夫。

作曲家协会并没有积极参加这些会议；他们没有参加的必要，因为党主要是和持不同意见的作家们进行争论。这场斗争是从1966年初对安德列·西尼亚夫斯基和尤里·丹尼尔的逮捕和定罪开始的，并以帕维尔·李特维诺夫、拉里萨·丹尼尔等人鼓动人们抗议这些定罪而继续下来。但是音乐方面并不是不受影响的：在1968年7月，列宁格勒爱乐乐团的天才的青年指挥家伊戈尔·勃拉日科夫被撤职，因他的节目显示出他对现代主义和先锋派音乐的一贯兴趣。他被阻止担任任何其他指挥工作而回到基辅，在那里有一段时期处于贫困的境地。杰尼索夫，一个先锋派作曲家，突然从莫斯科音乐学院教职工队伍中被开除。后来他才恢复了职务。

〔484〕

在1968年7月来到西方的安德列·萨哈罗夫所写文章《进步思想、和平共处以及知识分子的自由》反映出苏联知识分子并没有完全屈服。① 萨哈罗夫是科学院成员，核物理学家，他在讲话中反对“在我们的政治生活中的新斯大林主义者的影响”。萨哈罗夫在

① 文章载《纽约时报》1968年7月22日，第14—16页（萨哈罗夫写于同年6月）。下面的引文摘自《纽约时报》英译文。

提到“杰出的苏联作家索尔仁尼琴反对审查制度的热情洋溢的和论证周密的呼吁”时说：

“对苏联艺术的和政治的著作的蹩脚的审查制度又开始加强了。许多光辉的作品见不到阳光，……当前，为了人类利益，对政府制度进行一种进步的重新构造，关键在于知识分子的自由。这一点已经为人们，特别是为捷克斯洛伐克人所了解了，而我们无疑应支持他们勇敢的创举，这种创举对社会主义和全人类的未来都是那么可贵。”

接着发生的事已经成为历史。苏联的领导者们，由于不能用劝说来制止捷克的改革运动，就诉之于武装干涉。在 1968 年 8 月 20 日和 21 日，捷克斯洛伐克被苏联军队占领。

对于边境两边的知识分子来说，这是一次创伤性的体验。在传统上，俄罗斯人和捷克人之间的音乐联系在沙皇时代和革命后一样向来是很密切的。有的时候，新的俄罗斯的或苏联的音乐在国内还未上演前就已在捷克斯洛伐克上演了；一个显著的例子是，普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》在列宁格勒遭到无止境的耽搁之后，是先在布尔诺上演的。捷克人在艺术方面比较自由放任，所以对苏联的先锋派音乐有特殊的兴趣；关于这个题目的一本最好的书是由一个捷克人瓦斯拉夫·卡塞拉写的，并于 1967 年在布拉格出版。

有些有勇气的苏联知识分子公开抗议对捷克的侵略；他们立即被逮捕、审问并在 1968 年 10 月被定罪。从那以后，文学界就缄默起来。一些从莫斯科来的报导谈到了“在一切文化领域中加紧了控制”。叶甫图申科和沃兹涅森斯基面临的是对他们最新诗歌的延迟出版。索尔仁尼琴实际上已成为一个“被剥夺公民权的人”，而他的名字，除了用诽谤的口吻以外，在报纸上也不再被提到

了。马尔克·斯洛尼姆报导说：

〔485〕 “这个过程通常叫做‘斯大林化的再现’，它使文学界的人们原来已有的悲观情绪更加深了。在为自由表达思想而斗争的‘自由派’和实际上是党的庞大机器的一个部分的‘组织机构’之间的分裂比过去更趋尖锐了……审查制度变得日益令人厌恶……”①

在这种政治上的紧张状态和知识分子受打击的气氛下，第四次全苏作曲家大会于1968年12月召开。自从上一次的作曲家大会以后已经过去了六年，对过去的成功或失败进行定期的检查，已到时候了。

在第四次大会刚要开始前，作曲家协会获得了一个显赫的荣誉——被授予列宁勋章。奖状日期是1968年12月13日上面写着：

“为了在发展苏联音乐艺术的工作中，体现伟大的十月社会主义革命的思想，发挥了很好的作用，为了苏联作曲家们在共产主义建设中的积极活动，兹授予苏联作曲家协会以列宁勋章。”②

12月17日在《真理报》和《消息报》同时发表的说明文件上，党中央向作曲家协会表示祝贺，并表示相信“苏联音乐将继续在对人民进行共产主义教育的工作中起越来越重要的作用。”这篇相当长的文件称呼作曲家为“亲爱的同志们”，并包括下述段落：

“社会主义现实主义的音乐艺术正在党的精神和与人民紧密联系的原则

① 《纽约时报》1968年12月15日（书刊评论部分）

② 《苏联音乐》1969年1月号第3页。

的基础上发展着。它在思想上的目的性和它的人的精神和当代资本主义世界的颓废文化形成对立。

“当前，在社会主义与资本主义之间的阶级斗争更加急剧的时期，我们号召苏联的音乐工作者们起来更加积极地向资产阶级思想作斗争，更始终如一地传播社会主义的人道主义、苏维埃爱国主义和无产阶级国际主义的思想……

“重要的是开展对缺点的同志式批评，以便对音乐上各种形式主义的歪曲作更积极的斗争，使作曲家们和音乐学者们在社会主义现实主义的立场上达到进一步的团结，用马列主义的伟大思想的精神来培养他们……”①

这个文件已不只是一个祝贺，而是一个明确的政策指示，而正〔486〕在开会的作曲家们别无选择，只有保证执行它。值得注意的是对“社会主义现实主义”的多次强调。这个术语过去几年并没有被抛弃，但却很少使用；在理论著作中它常被“音乐的现实主义”的提法所代替。现在，社会主义现实主义已经回来了，带着它的全部含意，即它对“资产阶级”艺术的尖锐的反对。

这一切都在赫连尼科夫12月16日大会上的主要讲话中反映出来。②他以一个掌舵二十年的人的自信心来发言。1948年，他担任了一批曾在政治家们恶毒打击下垮下来的受惊的、士气沮丧的、瓦解了的作曲家的领导，他亲眼看见他们之中最有名望的会员同志们遭受公开的侮辱。十年以后，在1958年，赫连尼科夫主持对他的协会和那些被诽谤的作曲家们进行的善后工作。再过了十年以后，他看到作曲家协会比过去任何时候都更有影响，获得全国最高的荣誉，而感到最大的满足。列宁勋章最主要是对赫连尼科夫的卓越政治领导的称颂，对他在政治上和知识分子问题上的紧

---

① 同上，第2—3页。

② 《苏联音乐》1969年2月号第4—18页，英译文摘要载作曲家协会《情况通报》1969年第1期。

张时期中，模范地执行党的纪律和表现出思想上的忠诚的一种奖励。克里姆林宫的领导们有一切理由对音乐家们的有效合作感到高兴。

赫连尼科夫警告资本主义以“伪装的方法”打击社会主义阵营并“力图支持内部的还未被完全镇压下去的反革命力量”。主要的宣传目标就是使艺术脱离思想性，使它脱离政治和社会问题而获得完全的“自由”，并要求艺术家们对他们周围的世界上所发生的事情全无兴趣。赫连尼科夫说，对这种“与苏联社会的社会主义思想相违背的观点”，必须按照党的指示进行斗争。

当他回到一个人们最有兴趣的题目，即社会主义现实主义时，他说：社会主义现实主义的艺术“产生于我们这个世纪的最进步的思想，革命和社会主义思想”。相反的倾向是“好斗的个人主义，对一个持个人主义的艺术家来说，‘什么事都是许可的’……唯意志论（意思是随意主义）已成为颓废的资产阶级艺术的基本的哲学原则”。

赫连尼科夫辱骂一些先锋派的作法，他说那些东西类似马戏团的杂技而不象音乐作品，例如约翰·凯奇的作品。他以“现代音乐的极左派的美学”和“企图使艺术只为一小撮假内行服务的陈腐口号‘为艺术而艺术’”的复活，同列宁的口号“艺术是劳动人民的财富”进行对抗。可是，他不得不承认一些“具有进步的思想和政治观点”（当然是指马克思主义观点）的外国作曲家对先锋主义有兴趣。这里，他提到意大利的卢吉·诺诺，但是他可能也曾想到波兰和捷克的先锋派作曲家们。

〔487〕

意味深长的是，这里没有说到苏联先锋派音乐家们：他们被埋葬在沉默中了，这种命运也许比公开的打击还要坏。然而，赫连尼科夫在他的讲话中有一长段责骂《青春》月刊发表过一篇对苏联先

锋派作曲家的访问记，赫连尼科夫无礼地拒绝提到这位作曲家的名字。他反问道:“我们最受欢迎的青年大众的刊物有什么理由印出二百万份来散布这样一种信条?”这个没有公布名字的作曲家原来就是瓦连丁·西尔维斯特罗夫(1937年生),他以惊人的坦率对一个有见识的访问者娜塔莉亚·戈尔巴涅夫斯卡娅谈过他的先锋派“信条”。① 西尔维斯特罗夫，基辅先锋派中的一员，在国内很少有人知道，虽然勃拉日科夫曾在列宁格勒指挥演出他为室内乐队写的《妖灵》。但是他的作品曾在国外，在布拉格、萨格勒布、柏林、巴黎、哥本哈根和(匿名地)在纽约上演。② 1967年，西尔维斯特罗夫得到一个来自美国库谢维茨基基金会的委托要求提供一本乐队总谱《末日之音》,这部作品于1968年9月6日于达姆施塔特在布鲁诺·马德纳指挥下首次演出。他所崇拜的上帝是勋贝格和威伯恩。他认为先锋派音乐是一种“对作曲思想的惰性的反叛”。赫连尼科夫对这种新的“美学”见解感到很生气，并且断章取义地引述西尔维斯特罗夫的话，使他显得很愚蠢。显然对西尔维斯特罗夫的访问是《青春》杂志的编者主动进行的，并未同音乐当局商量，因此使它加倍令人感到讨厌。赫连尼科夫问道:“为什么在作曲家协会或它的机关报纸上没有对这种事情展开公开的批判呢?”③

尽管赫连尼科夫热情坚持社会主义现实主义，他也领会到音乐语言是在扩展着，并且“合理地追求一些新的表现手段和方法”是说得过去的。事实上，“所有各种方法，无论多么大胆，只要能够

① 《青春》1967年9月号第100—101页。1969年初，有才能的诗人和作家戈尔巴涅夫斯卡娅小姐在被控进行“反苏诽谤……令人震惊的政治诡辩”以后，被送入精神病院。见《持不同政见的诗人叙述在苏联精神病院的恐怖的日子里》,《纽约时报》1970年7月10日(伦敦《泰晤士报》电讯)。

② 1964年，他的钢琴组曲在国际现代音乐协会举行的音乐会上演出。见(原书)第442页。

③ 《青春》的访问记发表于1967年9月;赫连尼科夫的讲话在1968年12月。

帮助作曲家尽可能充分地、深刻地、真实地表现出我们时代的进步〔488〕的思想、形象和斗争，就是好的。”这种讲法听起来有些“随和”。赫连尼科夫在结束自己讲话的第一部分时说：“当我们努力反对时髦的‘先锋派’的毒素时，我们不能忽视有时在我们的音乐中碰到的另一种危险的倾向。我指的是创造力的停滞、自满的学院主义、缺乏色彩的匠人手艺等等，它们常常冒充现实主义被人们放过。”

在他对新近的苏联音乐的分析中，赫连尼科夫对这些新倾向实际上比他的讲话所表明的远为宽大得多。他表示赞许帕亚尔特·卡拉耶夫、梯申科和谢德林的某些作品，这些作品——至少西方的耳朵听来——是用它们的先进的音乐语言割断了同社会主义现实主义的联系的。但是这个新发现的苏联现代主义可能表明，它不是和社会主义现实主义的一种“决裂”，而是社会主义现实主义这个概念本身的一种扩大，这个概念，按照赫连尼科夫的话来说，是“给艺术家的创造性想象以充分的余地并包括无限多样的个人风格”。

在赫连尼科夫讲话中的另一部分暗示一种对音乐中的“民族”要素的一个较广义的解释。他谴责对艺术中的民族要素持“保守”态度，即“评价一个新作品的主要标准在于它有没有包含熟悉的民间曲调以及运用规范化的调式和节奏的公式到什么程度。”这很容易“引向特许的简单化，引向彻底否定在世界音乐中发展起来的丰富的音乐形式”。赫连尼科夫欢迎这一事实，即许多民族学派“汇集了一批年轻的、训练有素的作曲家”，他们精通“一些对一个特定的民族学派来说是新的曲式和体裁”。

讲话中的一个重要章节是针对音乐学和音乐评论的。赫连尼科夫自豪地指出，在“马克思列宁主义的美学”原则指导下，苏联音乐研究取得的成绩。在十八、十九及二十世纪前期的俄罗斯的音

乐领域里有很多成就。“我们有权说，俄罗斯音乐史这门科学是在苏维埃时期创立的。”现在，赫连尼科夫“在对苏维埃创造力的批评研究中看到了音乐学的主要目的”。最好的例子是多卷集的«苏联各民族音乐史»，其中的第一卷(尤里·凯尔迪什编)是在1966年问世的。

赫连尼科夫引用了雅鲁斯托夫斯基的«战争与和平的交响曲»作为例子，极力主张研究工作要“把苏联音乐看作世界音乐文化的一个重要部分；把我们的创作和外国的创作来一个比较”。也许，他还没有认识到，只要“社会主义”的和“资产阶级”的音乐之间仍保持着人为的界线，这种进行比较的研究会是多么困难，假如不〔489〕是不可能的话。但是他仍期望这种研究能产生对“我们社会主义艺术的根源和特性甚至更深的观察”。其实，赫连尼科夫并不喜欢狭隘的技巧分析或如他所说“为理论的理论”。重要的并不是一部音乐作品是怎样编起来的，而是它的内容。除了作曲家的纯粹技术的运用以外，作曲家的目的是什么？赫连尼科夫用这些问题重新掀起了关于“形式和内容的关系”这个曾使苏联音乐分析遭了几十年灾的争论。他重新掀起这个争端，是在年轻的苏联音乐学家(如塔拉卡诺夫)似乎要放弃辩证的方法而宁愿采取客观的技术分析的时候。看一看苏联音乐学家们将在多大程度上取得一致，将是有意思的。

赫连尼科夫也赞成音乐学和社会学之间建立较密切的关系。他宣称：直到现在还没有音乐社会学这门科学，但这是需要的。”(附带说一下，国际音乐学协会在它1967年卢布尔雅那会议上用整个会期专门讨论“音乐的社会学”的问题。)由一个苏维埃俄国人发出号召，要求在音乐学中运用社会学的方法，是奇怪的，因为，在二十年代，苏维埃音乐学家们本来就是站在展开社会学的讨

论的最前线的，他们的极端热情后来被他们自己的同志贬低为“庸俗社会学”，因此很少作出努力来发展这个倾向。从某种意义来说，苏联人并非正在发现，而是正在重新发现社会学在音乐中的重要性。

在赫连尼科夫的演讲中有一些矛盾的说法，反映出他作为一个党的官员和音乐家的双重身份。他响应党的号召“向资产阶级意识形态发动进攻”，说：“我们的音乐是社会主义和资本主义两个世界之间的不可调和的斗争的一项武器”。这是为那些根本不懂音乐的政治家们拟定的一个没有意义的口号。西方将继续演奏普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇的“社会主义的”音乐，而苏联的听众们将继续欣赏勃里顿和科普兰的“资本主义的”音乐，而人们并不期望谁能赢得这场“战争”。

同样，社会主义现实主义的幽灵的复活是对党的指示的一个让步：它只能使那些作曲家中的极端保守分子感到高兴。实际上，现代苏联音乐已走得很远，即使不把先锋派的实验算在内的话，有地位的作曲家们——甚至列宁奖金获得者——都在使用包括序列主义、偶然法、无调性、点描法以及不谐和的对位法在内的技巧。赫连尼科夫通过称赞那些运用过这些方法的作曲家们，把苏联音乐语言的扩大作为一个既成事实接受了下来。他准许使用“各种方法，无论它们是多么大胆”，只要它们能够帮助表现“我们时代的进步思想”。（这里又出现“进步”这个字眼，也许是一种遁词？）每个〔490〕留心苏联音乐情况的西方观察者都知道那些较年轻的苏联作曲家们给人深刻印象的音乐语言的“现代化”，而与之相称的是听众越来越老练世故。那时候，在1968年，赫连尼科夫的讲话中从未表示要强迫扭转这种进化的潮流。但是在其后两年中，他的态度却大大强硬起来。

在第四次作曲家大会上的第二个主要报告是由德米特里·卡巴列夫斯基做的;他的题目是"群众的音乐教育"。[1] 卡巴列夫斯基一生对于青年音乐的兴趣是众所周知的;他以别致的协奏曲和许多美妙的乐曲丰富了儿童的音乐演出节目。他报告的中心是作曲家协会要努力帮助对人民进行美学教育并给学校课程带来更多的音乐。他把学校面临的问题归纳成以下几个问题:"在学校教育和教导的制度下,科学、艺术、劳动之间的相互关系应如何?在这样的制度下艺术应起什么作用,在学校课程中它应被放在什么地位?如何保证学校给所有学生一种扎实的音乐美学教育?"如何掌握课程中科学和艺术的平衡,这个问题并不仅是苏联才有,而且苏联正在加强对它的研究。无论如何,共产党是极其努力让人民通过审美活动受到教育,并使这种努力集中在中等学校进行。

卡巴列夫斯基关于格鲁吉亚或拉脱维亚的儿童合唱团的成长的统计给人以深刻印象,但它并不是世界上仅有的现象。苏联在世界上最独特的东西是儿童音乐学校的组织以及给天才儿童提供专门的训练,这种情况在前面已经讨论过了。卡巴列夫斯基宣称,目前(1968年),在苏联有4800所以上的儿童音乐学校,包括日校和夜校,并非所有被吸收的儿童都能成为职业的音乐家,但是他们在一生中将保持一种善于接受音乐的态度。正如经过巨大的努力在国内消除了文盲一样——伊里亚·爱伦堡说:"那是我们确实曾做过的一件事——我们从他们当中培养出不少读者。"——通过一系列步骤,对音乐群众进行启发,人民对于音乐的理解也得到发展了。这一点由于俄罗斯人民天赋的音乐素质更容易做到;甚至于不识字的农民也会唱或弹巴拉莱卡琴或拉手风琴。在教育方面的

① 原文载《苏联音乐》1969年3月号第2—14页。英译文摘要载《情况通报》1969年第2期。

[491] 努力并不仅限于“艺术”音乐方面；在民间音乐、民间乐队业余活动（“自己动手”的活动）等领域里也有同样多的鼓励。为全国居民进行“美学教育”所作的努力正在继续进行。可以归功于作曲家协会的是，它的较少的会员通过广播、电视、电影、音乐会、歌剧、唱片和其他渠道热心从事于指导（或企图指导）一切为苏联人民举办的音乐活动。至于这种集中控制是否可能或者甚至是否需要，那是另一回事。假如有一个“古典”音乐家的委员会企图决定硬壳虫乐队对于人民在“美学上是否有益”，那就可以想象在大西洋两岸会引起一场吵闹。事实上，这一类的教育并不被苏联的青年们特别欣赏，人们将记得赫连尼科夫曾受到有影响的青年报纸《共青团真理报》猛烈的攻击，因为他“反对为青年人提倡轻音乐和爵士音乐”。那是1964年的事。而在1968年8月，一群乌克兰青年反对音乐的控制而向官方的共产党的报纸《乌克兰真理报》写了一封公开信，抗议该报对于青年的文化趣味抱着落后和保守的态度：“在我们国家，人们如果看到一个青年留有硬壳虫乐队队员那样的发式，并且手里拿着一个六弦琴，他们就几乎会歇斯底里地叫起来。”①

1969这一年是在知识分子中间的一种提心吊胆的紧张情绪中度过的。哈里森·索尔兹伯里5月间再次访问莫斯科时报告说那些“‘自由派’正在准备等待一个不知何时结束的烦扰和限制时期”。②然而斯大林主义的恐怖时期是否会重复再来，是可怀疑的。另一位《纽约时报》记者，在6月下旬报导，他看到莫斯科的文化界情况是“在显然为党所偏袒的保守派和党似乎不愿加以严惩的自由派之间处在一种官方认可的平衡状态中”。然而，大多数自

① 《纽约时报》1968年8月13日。

② 同上，1969年5月27日。

由派“相信这种平衡对他们是不利的”，并且“对于文艺和音乐领域的相当严格的控制没有多少变化，实际上要进行任何尝试都是不准许的”。①

《苏联音乐》似乎并没有被这一切所烦扰。它的文章中并没有反映出任何特别的紧张气氛。外国来访者约翰·奥格顿、巴杜拉-斯科达、萨拉劳伦斯学院合唱队……按照计划到达。评论家罗曼迪诺娃报道她对纽约的音乐会活动的印象。肖斯塔科维奇为大卫·奥依斯特拉赫六十诞辰写的小提琴奏鸣曲于1969年1月8日在作曲家协会演出并博得不少赞扬。就这样，音乐生活照常进行，至少在表面上看来是如此。

作家安那托里·库兹涅佐夫在1969年7月的背叛，和他关于〔492〕党对知识分子，特别是对作家们的不可容忍的精神压力的揭露，再一次使人们看清楚这种表面的平静是多么虚伪。在那一年的年尾，11月，亚历山大·索尔仁尼琴被作家协会所开除。当他在1970年获得诺贝尔奖金的时候，一场针对他的诬蔑运动又获得新的声势。

在1969年9月，阿瑟·米勒发表一篇长文，写他前几个月在冬天对俄罗斯访问的体验。② 他的兴趣集中在文学方面，但是这里有许多有见识的观察可以适用于音乐。在一个问题上，他说：“社会主义现实主义作为一种美学理论来讲，是没有什么错的，只要作家确实是一个社会主义现实主义者。如果他不是，这个理论，特别是把它当作法律来实施并用审查来强迫执行的时候，就是一种蹩脚的东西了。”这在音乐方面和在文学方面都是适用的。归根结

① 《纽约时报》1969年6月27日。参见《纽约时报》1969年8月10日杂志部分（亨利·卡姆：《勃列日涅夫把时钟往回拨》）。

② 《哈帕氏杂志》（纽约，1969年9月）第37—78页。

底，起作用的是诚意，而不是风格。

阿瑟·米勒有一个对托尔斯泰的评价："社会主义现实主义这个苏联官方对所有艺术的信条的根源，就在雅斯纳亚·波里雅那①。"如果要为这个评价在音乐方面寻找一个类似的人的话，马上令人想到的是有创作天才的穆索尔斯基。他是"人民的"音乐的真正的祖先，他在1873年写信给一个艺术家朋友，画家伊里亚·列宾说：

"在人民的语言中有多么丰富的音乐形象呀……俄罗斯人民的整个生活就是追寻纯真的东西的一个取之不竭的源泉！假如一个人是一个真正的艺术家的话，只要去选择就行了——他可以为之高兴而跳起舞来。"②

穆索尔斯基死于1881年，终年四十二岁——一个伟大的艺术家的一生只过了一半，还有很多创作计划被放弃了或未完成……他的伟大完全得到肯定还是在革命以后，在二十年代和三十年代，那时才对他的作品作重新评价并予以出版。即使有一个时期无产阶级的崇拜者们轻视古典传统（包括柴科夫斯基在内），穆索尔斯基的光辉仍然没有变色。现在，对于一个新的作品所能给予的最高的赞扬就是说它的概念是"穆索尔斯基的"。在他的音乐中，有着"传统和革新"的大胆的混合，这正是社会主义现实主义的难以捉摸的梦想。

穆索尔斯基的精神——特别是他的《死之歌与舞》——影响了肖斯塔科维奇的最近的一部交响曲，第十四，两者的主题都是死〔493〕亡。肖斯塔科维奇曾写作了一部痛苦和悲观的作品，这种情绪偶

① 雅斯纳亚·波里雅那，庄园名，托尔斯泰生活和创作的地方——译注。

② J·莱达和S·伯坦索译：《穆索尔斯基文选》（纽约，1947年版）第215页。

尔也被讥讽的幽默或忧郁的抒情减轻了一些。它也是一部抗议的作品，蔑视一切既定的传统。全部的概念是非交响乐的：由十一首歌曲组成的声乐套曲，有两个人声和一个由弦乐器和打击乐器组成的室内乐队，没有稳固的交响乐结构或强有力的音乐的结合。同样具有挑战性的是，作曲家对于诗歌的选择：除了其中一首外，全部为西欧诗人的作品——阿波林奈尔、瑞尔克、加西亚·罗卡——而且全部是从苏联听众心灵中消除了的万古不朽的东西。被歪曲了的西方诗人的形象化的描述被肖斯塔科维奇一下子抓住，用一种苍白的色彩、谐和的无调性和过火的感情表现的音乐语言表达出来。意味深长的是，作品中唯一的抒情插曲是普希金的同学、孤独的俄罗斯诗人维尔盖尔姆·丘赫尔贝克尔所写的。丘赫尔贝克尔由于与十二月党人起义有牵连，最后的二十年生涯是作为政治犯度过的，他把他的诗献给一个诗人朋友德尔维格。他的词句是一种默默的反抗："在坏蛋和傻瓜中间，天才能有什么安逸呢？"他抨击"暴君的权力"，并赞扬"勇敢的、有灵感的行为和爱好自由的艺术"的不朽性。这特定的一段——这是套曲的第九首诗歌——起了宁静和反省的终结的作用。

肖斯塔科维奇在多大程度上赞同过这些话，或是赞同过他所选择过的任何诗歌呢？我们不知道；我们只知道他创作了一部热情的自我暴露的音乐作品，而这部作品否认和蔑视社会主义现实主义的全部教条。第十四交响曲可以代表肖斯塔科维奇的新信念——任何手段，只要它服务于音乐创作的思想，都是有采用的理由的。

在目前莫斯科镇压知识界的气候中，这样一部作品可能会招来苛刻的谴责，但奇怪的是，情况并不是这样。肖斯塔科维奇的新交响曲的头几场演出——1969 年 9 月 29 日在列宁格勒，10 月

6 日在莫斯科——得到了尊重和批判性的喝采。① 首次公演后不久，这部作品被录了音，使得全国范围内的听众都能买得到。怎样解释呢？是因为肖斯塔科维奇已最后达到其创造性天才不会再犯错误的那种“不可触犯的”艺术家的高水平了吗？是因为苏联统治集团由于它对索尔仁尼琴的待遇遭到国际舆论的批评而应付不暇的时候，希望避免另一次全球范围内保卫艺术自由的呐喊声吗？还是因为第十四交响曲可以当作一个头号标本来向世界表明苏联作曲家们没有受到任何官方的约束，能够自由创作呢？

〔494〕 不管怎样说，莫斯科评价良好的这种反应，得到了伦敦和纽约评论家们的进一步的肯定。② 这种评论的一致性是罕有的和特别值得注意的，因为这个作品本来是肯定会引起争论的。第十四交响曲在俄国之外的第一次公演于 1970 年 6 月 14 日在沃尔德伯勒音乐节上举行，指挥是本杰明·勃里顿，乐曲是献给他的。在美国，首次公演是在尤金·奥曼迪指挥下于 1971 年 1 月 1 日在费城举行的；接着又在 1 月 5 日在纽约仍由费城乐团演出。

虽然莫斯科对于肖斯塔科维奇最近的作品的赞许可能反映了一定程度的“容忍”，但是在继续充任苏联音乐上的官方发言人的赫连尼科夫的最近的声明中，却丝毫也看不出这种趋势的迹象。他那发表在 1970 年 12 月 10 日《真理报》上的富于斗争性的话，马上电传到《泰晤士报》，③ 使西方观察家们开始为(苏联官方)对“先进”

---

① 第十四交响曲由莫斯科室内管弦乐团在鲁道夫·巴尔沙依指挥下演出，独唱家是加琳娜·维什涅夫斯卡娅和马克·雷谢廷。录音时，歌者为玛尔加里塔·米罗什尼科娃和叶甫根尼·弗拉基米罗夫。

② 《每日电讯》1970 年 6 月 15 日（马丁·库珀）；《纽约时报》1971 年 1 月 7 日（哈·勋贝格）。

③ 《泰晤士报》(伦敦)1970 年 12 月 11 日(戴维·博纳维亚报道赫连尼科夫的讲话，讲话载《真理报》1970 年 12 月 10 日)。参见《纽约时报》1971 年 1 月 3 日第 2 部分(哈·勋贝格)。

音乐重新采取严格的政策而感到焦虑。在提到音乐上的实验时，赫连尼科夫着重指出作曲家协会将对“这种问题采取一种很严肃的观点”。他敦促苏联评论家“克服仍然流行在我们中间的‘自由主义’风气”。总之，赫连尼科夫把一切现代音乐著作是西方为了扰乱听众，而用悲观主义充满他们的灵魂，并且使他们背离为社会进步而奋斗的真正目标的一种阴谋。“在我们反对敌对的资产阶级思想和有害的美学理论的运动中，我们将继续进行不疲倦的努力来发扬苏联音乐的优秀传统，即社会主义现实主义艺术的传统。”重要的是，赫连尼科夫只是在谈到为列宁纪念日贡献过音乐作品的许多其他作曲家时，才提到肖斯塔科维奇的名字。

自从1963年赫鲁晓夫几次谩骂以来，还没有听到过这样激烈的语言。它甚至可以使人回忆起日丹诺夫。但赫连尼科夫的声明也可以看作是一种政治步骤，其目的在于为即将到来的1971年的党的第二十四次代表大会作准备：他正在与党对知识分子的态度配合一致，构筑一个保守的狭窄的思想阵地，以加固作曲家协会的防御。最终的结局将是什么样子，没有人能预告。但是，已经清楚的是，尽管目前的景况不佳，任何狂暴的声明都排除不了苏联音乐数十年来的进展。

的确，苏联作曲家的音乐语言与他们的西方同行们使用的音乐语言之间的鸿沟已缩小了不少。这不仅在“先锋派”的领域里是如此，更重要的是，在已确立地位的作曲家中间也是如此。有一天〔495〕——可望不久——“先锋派”的孤立状态会结束；到那时候，苏联作曲家既不创作先锋派音乐，也不创作后卫派音乐，而只是创作表现我们时代的挑战和痛苦的音乐。苏联音乐的领袖们不致于愚蠢到不认识陈腐的保守主义的危险性的程度。1962年赫连尼科夫说过：“在对待现代音乐语言的态度上，我们不是禁欲主义者，也不是

反对派。”1968年他又重申了这同一思想。但是，许多作曲家害怕和不相信先锋派。他们的感觉与有些作家们的感觉是相同的，对于这些作家，阿瑟·米勒曾这样说道："保守的俄国作家——至少是诚实的作家——由于担心共产主义国家的崇高的社会目标终于会被那些先锋派毁得一干二净而激动……。"①

西方对苏联的新音乐的评论意见往往是模棱两可的和摇摆的。对那些暗示社会主义现实主义的、民间传说的或是有标题内容的音乐，差不多会自动地拒绝。而在另一方面，苏联作曲家的"先进"音乐却又常被用西方最新的式样的尺度来评价；因此，它往往会被认为是过时的，或是"模仿"西方式样的。

评论苏联情况的西方评论家们往往忽略苏联的音乐体制的积极的一面。在关于儿童音乐教育的事情上（不论是专业的还是业余的），苏联的方法是最好的。在新音乐作品的演出和出版方面，在有学术水平的书籍的出版方面，在搜寻新人才方面，苏联的组织机构，固然是官僚的，但确也提供了明显的有利条件。作曲家们和音乐学家们是在音乐生活的主流之中，而不是象在西方往往发生的那样，完全和有潜在力的公众隔绝。奇怪的是，有些西方作曲家认为没有听众的这种状态是要得的。但是如果作曲是与人民交流思想的一种音乐手段的话，那么苏联作曲家所处的地位则是令人羡慕的。当普罗科菲耶夫在三十年代重新越过国境线从西方回到东方的时候，就感觉到这一点，那时他面对着新的听众而不得不改变他的音乐思想的方向：

"为少数音乐审美家写作音乐的时代已经过去了。今天，广大的人民群众已面对面地接触到严肃的音乐，并急不可耐地等待着它。"②

① 《哈帕氏杂志》1969年9月号第42页。

② 谢·普罗科菲耶夫：《自传，文章，回忆录》第106页（1937年声明）。

在过去五十年中，苏联音乐已迈出了巨大的步伐。它已加强了它与国家和人民生活的联系。它已给千百万人带来娱乐和音乐知识。它已保存了它的音乐遗产，挖掘了民间音乐源泉。它教育了(也许是过分严格地)一代作曲家去关心群众的文化需要。一旦〔496〕给年轻的作曲家们放松了缰绳，让他们得以自由地探索和实验，一旦社会主义现实主义的约束性的概念被修改到能适应苏联社会的日益复杂的需要，那么，苏联音乐无疑将在西方世界的音乐主流中重新被人们完全接受。

本书由钟子林、章珍芳(上册署名由供稿人误作张正芳，现予更正)、韦郁佩、陈宗群、徐芳芳、章枚、刘诗嵘、黄伯春、王传纶、陈今淼、张卫族、司徒华城、韩里、李珏翻译，马稚甫、杨敏如校订。

索　　引*

Alexandrov, Alexander 亚历山德罗夫,亚历山大
181,212

Asafiev, Boris 阿萨菲耶夫,鲍里斯
13,33,88,93—4,100,111,128,148,235,237,250,253,386,389—91,413

生平: 院士 36,377/1932 年危机 112,114/1936 年危机 125—7/1948 年危机 215—6/早年 10,15,36/晚年和逝世 215,234/列宁格勒音乐学院 99—100,380/莫斯科研究所 377/彼得格勒研究所 36,89—92/与现代音协一起工作 51—2,101/第二次世界大战 178,186/评价 90/自我评价 125—6

观点: 舞剧 150—1/十八世纪 255/格拉祖诺夫 62/歌剧 27,65—7,145—6/静静的顿河' 143—4/李姆斯基-科萨科夫 101/肖斯塔科维奇 80,124,126/斯特拉文斯基 95,125/交响曲 76,84,158,339

作品: 编辑 52,94/著作 36,52,95,125,226—7,354/音乐(舞剧) 36,73,126,150—1,183—4

Balakirev, Mili 巴拉基列夫,米利
3,5,8,163,166,318,407

Bartok, Bela 巴托克,贝拉
51,63,189,294,331,335,357,404,421,431,455,479,483

Beethoven, Ludwig van 贝多芬,路德维希·凡
31,47,53—4,62,76,88,93,102,170,202,210,213,281,334,357,408—9

Belyi, Victor 别雷,维克托
57,157,158,161,181,208,217—8

Berg, Alban 贝尔格,艾尔本
70,225,319,331,355,456,483

小提琴协奏曲 427,461,469/沃采克 45,52,64—5,125—6,286,388

* 这份索引是根据原书索引删减而成的。右方的页码系原书页码，请按正文页旁所注页码查阅。——译注

Bogdanov-Berezovsky, Valerian 波格丹诺夫-别列佐夫斯基,瓦列里安
159, 177—80, 187, 250, 465
Borodin, Alexander 鲍罗丁,亚历山大
6, 9, 29, 75, 116, 174, 198, 217, 267, 343, 409
Boulez, Pierre 布列兹,皮埃尔
324, 331, 444, 456
Brezhnev, Leonid 勃列日涅夫,列昂尼德
435, 483
Britten, Benjamin 勃里顿,本杰明
189, 225, 331, 335, 409, 421, 424, 431—4, 455, 464, 469, 483, 489, 494
Chaliapin, Fedor 夏里亚宾,费多尔
3, 8, 9, 11, 16, 19, 26, 29, 412
Copland, Aaron 科普兰,艾伦
189, 246, 314, 321, 331—3, 431, 447, 464, 489
Dankevich, Konstantin 丹凯维奇,康斯坦丁
165, 260, 262—3, 265—6, 301, 311, 314, 318, 320
Davidenko, Alexander 达维坚科,亚历山大
57, 71—2
Debussy, Claude 德彪西,克洛德
6, 7, 198, 286, 304, 306, 388, 389, 409, 455
Diaghilev, Sergei 季亚吉列夫,谢尔盖
7, 8, 155, 225
Druskin, Mikhail 德鲁斯金,米哈依尔
89, 127—8, 185, 188, 250—2, 354, 381, 389, 391, 413
Dunayevsky, Isaak 杜那耶夫斯基,伊萨克
137, 139, 184, 212, 217, 360—1
Dzerzhinsky, Ivan 捷尔仁斯基,伊凡
123, 124, 133, 137, 139, 142—3, 145 注, 182, 217, 219, 262, 276—8, 282, 347—8
Gershwin, George 格什文,乔治
188, 293, 357, 361, 443, 464
Glazunov, Alexander 格拉祖诺夫,亚历山大
3—6, 8—9, 19, 22—5, 30, 34—5, 62, 75, 89, 96, 98, 102, 105, 111, 118, 198, 220

Glière, Reinhold 格里埃尔,列恩戈尔德
3, 5—6, 34, 62, 69, 74, 112, 133, 151, 208, 210, 257
Glinka, Mikhail 格林卡,米哈依尔
3, 8, 15, 29, 64, 90, 93, 128, 185, 220, 291—2, 382, 405, 407, 409, 411
伊凡·苏萨宁 122
Gorki, Maxim 高尔基,马克西姆
10, 57, 110—1, 118, 151, 166, 205, 262, 311, 360—1
Gruber, Roman 格鲁贝尔,罗曼
89, 91 注, 187, 250, 253—4, 381, 389—90, 401, 413
Heifetz, Jascha 海菲茨,亚沙
20, 138, 169
Hindemith, Paul 兴德米特,保罗
44, 51—2, 63, 65, 71, 79, 128, 225, 297, 304, 335, 404, 421, 431, 455, 459, 478—9
Honegger, Artur 奥涅格,阿图尔
44, 51, 63, 157, 189, 331, 335, 421, 469
Ippolitov-Ivanov, Mikhail 伊波利托夫-伊凡诺夫,米哈依尔
5, 22, 53, 62, 85, 96, 98, 100, 111—2, 133, 163—4, 257
Kabalevsky, Dmitri 卡巴列夫斯基,德米特里
121 注, 135, 157, 208, 266, 287, 326, 347, 360, 370, 410, 423, 448
生平: 早年 57, 59, 63, 79/编辑工作 187, 235 注/1948 年危机 217—19, 230/战后 259, 309, 访问美国 317—22/第二次世界大战 181—2/评价 149, 428
观点、报告: 克尼培尔 161/现代主义 323, 345/"音乐和现代性" 327—8/音乐教育 490—1/苏联乐队 474—5/普罗科菲耶夫 233, 235—7, 239/音乐中的苏维埃内容 157—8/斯特拉文斯基 345—6/斯维里多夫 327/技术掌握 258—9/沃尔康斯基 297
作品: 大合唱等 182—3/室内乐 211/协奏曲 259 注, 319, 471/电影音乐 137/歌剧 148—9, 182, 219, 260, 262—3, 267, 291—2, 301, 311/安魂曲 162, 428—9/交响曲 162—3, 165
Karayev, Kara 卡拉耶夫,卡拉
165, 260, 314, 444, 448, 488
列宁奖金 472/雷电的道路 292—3, 347, 472/七美人 293/第三交响曲 446—7, 455, 458, 461/小提琴协奏曲 461—2

Keldysh, Yuri 凯尔迪什，尤里
54, 94, 188, 251, 253, 307, 314, 350, 351—2, 372, 374—5, 381, 488

Khachaturian, Aram 哈恰图良，阿拉姆
35, 77, 135, 223, 245, 259, 279, 295, 333, 410, 423, 448, 471

生平：指挥 231/1948 年危机 199, 215, 217—9, 229—31/早年 63, 394/荣誉 278/晚年 231—2, 309, 312/作曲家协会中的地位 208—9/教师 231, 385/美国 231 注, 314

观点、文章："创作的大胆" 232, 273, 274—5, 439/"激动人心的问题" 286/现代主义 323—4, 345/其他著述 284—5/普罗科菲耶夫 118, 233/"苏联音乐的真相" 275

作品：加雅涅 183, 292/斯巴达克 232, 291—2, 321, 347/协奏曲 139, 211, 304, 359, 428/电影音乐 137, 184, 229, 231/交响曲 165, 189, 202, 213, 304, 328

Khrennikov, Tikhon 赫连尼科夫，吉洪
118, 148, 195, 212, 226, 234, 247, 256, 264, 266, 285, 294—5, 310, 333, 347, 352, 354—5, 359—60, 399, 402, 422, 435, 448, 456, 459, 464, 479

生平：早年 146, 394/当选作曲家协会第一届书记 215/欢呼 1958 年决议 312/再次当选 301, 348/权力增大 215, 217/访问美国 314, 317—22/评价 146, 223—4, 472, 486

观点、演说：攻击音乐学家 250/第二次作曲家大会 195, 299, 300—1, 305/第三次作曲家大会 345—6, 348, 350—1, 495/第四次作曲家大会 496—90, 495 1948 年危机 224—5, 227—8/表现主义 350/表现的自由 399, 463, 487—8/爵士乐 361—2, 446, 491/1970 年的立场 494/现代派与先锋派 323, 345—6, 422, 486—7, 489—90, 494—5/音乐学 488—9/音乐中的民族主义 488/1958 年全会 326/1963 年全会 422/1953 年的立场 277/肖斯塔科维奇 283/社会主义现实主义 486—8, 494/音乐社会学 489/斯特拉文斯基 354/协会会员地位 400/瓦因伯格 295

作品：器乐 146, 165, 189, 202, 319, 471—2/电影音乐 137, 184/福罗尔·斯科贝耶夫 267/冲向暴风雨 139, 146, 219, 262/母亲 262—3, 301—1/戏剧配乐 146, 319, 428

Khrushchev, Nikita 赫鲁晓夫，尼基塔
207—8, 214, 247, 299, 305, 424, 428, 441—2, 472

演说、声明：1957 年对知识分子讲话 307/1958 年对知识分子讲话 309—10, 324/1960 年对知识分子讲话 333/1963 年对知识分子讲话 417—9/1962 年

12 月攻击现代艺术 337, 363, 373/1963 年 3 月攻击现代艺术 418, 445, 494/第二十次党代会反斯大林演说 274, 298/文化政策 309, 416—7, 421—2/被免除主席职务 435, 439/同叶甫图申科对话 365/评价 439—40/“保持密切联系”(文集) 307—9/解释列宁 308/爵士乐 361—2, 445—6/知识分子给他的信 416/会见斯特拉文斯基 354/与知识分子妥协 434—5

Khubov, Georgi 胡博夫,格奥尔基
260—1, 268, 303—5, 307

Knipper, Lev 克尼培尔,列夫
50, 53, 63, 70, 124, 133, 164, 209, 217, 262, 294, 340
交响曲 160—1, 268/田野 160

Kogan, Leonid 柯岗,列昂尼德
313, 349, 359, 380, 385, 397—8, 427, 456, 461, 468—9

Koval, Marian 科瓦尔,马里安
57, 63, 173, 182—3, 215, 246, 251 注, 252, 263

Krein, Alexander 克列恩,亚历山大
53, 55, 84—5, 151, 176, 294

Kremlev, Yuli 克列姆辽夫,尤里
250, 283, 326, 378, 411, 413

Krenek, Ernst 克舍涅克,厄恩斯特
44, 52, 63, 65, 68, 71, 73, 79, 127, 225, 335, 478

Kussevitsky, Sergei 库谢维茨基,谢尔盖
20, 29—31, 33, 46, 179, 189, 246, 410, 412

Lenin, Vladimir 列宁,弗拉基米尔
10—11, 13, 15, 17—8, 52, 57, 82, 109, 130, 135, 207—8, 257, 274, 385, 466, 485, 486—7
与韦尔斯谈话 37/与蔡特金谈话 42/列宁与社会主义现实主义 304/“自由主义者”的列宁 306, 308/伊利切夫解释列宁 417/赫鲁晓夫解释列宁 308, 418, 435/其他人解释列宁 305—6/鲁勉采夫解释列宁 441/谢皮洛夫解释列宁 301—2/音乐中的列宁162—3, 294, 342—3/歌剧舞台上的列宁 146—7, 430

观点: 艺术 3, 19, 122, 308, 419/大剧院 12, 27, 267/文化和教育 14, 42—3/别德内依 42, 126/文学 259, 274, 308/现代派 42/乐观主义和幻想 303/无产阶级文化派 21—2

Lourié, Arthur 卢里埃,阿图尔
13, 20, 22, 25—6, 52, 426, 454 注

Lunacharsky, Anatol 卢那察尔斯基,安那托里
10,12,19—20,31,34,67,93,99,103,122,354
任命为教育人民委员 11/评价 11—2,44/与列宁的关系 12,42/离任 57,102,111
政策和行动: 室内乐 32/受委托而写的音乐 76,84/音乐学院 18,23—4,96,98/研究所 88—9/音乐教育 15/教育人民委员部 13—4,25/剧院 13
观点和声明: 宣传音乐 33/艺术鉴赏 15/控制 19,48/共青团 55/教师 22/民众教育 14—5,100—1/普罗科菲耶夫 19/无产阶级文化协会 21/四分之一音音乐 52/斯克里亚宾 62/音乐社会学 91—2

Mahler, Gustav 马勒,古斯塔夫
44—5,76—7,83,127—8,158,170—2,174,210,282,286,304,306,330,405,409—10,483

Mayakovsky, Vladimir 马雅可夫斯基,弗拉基米尔
10,14,42,57,68—9,72,162—3,294,326—7

Mazel, Lev 马捷尔,列夫
250—1,382,389,457,459,462—4

Meitus, Yuli 梅伊图斯,尤里
150,260,262,301

Meyerhold, Vsevolod 梅耶霍德,弗谢沃洛德
13,27,29,45,63,69,72—3,123 注,129,138,267,431

Miaskovsky, Nikolai 米亚斯科夫斯基,尼古拉
55,76,83—4,111,118,124—5,135,196,223,225,255,259,292,413,464,466,483
生平: 早年 7,35,201/荣誉 168,228,230/国际承认 50,53,168 注/晚年和逝世 35—6,230,234/莫斯科音乐学院 35/1948 年危机 8,35,109,217—9/恢复名誉 311—2/二十年代参加现代音协 49—50,63/三十年代退出现代音协;重定方向 59,78—9,112,124,165—6,169/第二次世界大战 175—6/评价 55,76/自我评价(自传) 165—6
观点、意见: 政治立场 10,79/普罗科菲耶夫 199/社会主义现实主义 166
作品: 基洛夫和我们在一起及其他声乐作品 183,201/作品集 411/大提琴协奏曲 201,211/钢琴和室内乐 201,211,230/弦乐小交响曲 78/第一——四交响曲 50,201/第五交响曲 35,77,168 注,201/第六交响曲 77—8,168 注/第七——十一交响曲 50,77—8,167,168 注/第十二交响曲 165,168 注,第十三——十五交响曲 166,168 注/第十六交响曲 165—6/ 第十七交响曲 471/第十八交响曲 167/第十九交响曲 139,167/第二十一交响曲 139,

167/献给斯托克和芝加哥交响乐团 167—8/第二十二和二十四战争交响曲 189, 201/第二十三交响曲 176, 201/最后的交响曲(第二十五——二十七) 35—6, 211, 229—30, 471

Milhaud, Darius 米罗，达里乌斯
44—6, 51, 63, 65, 70, 82, 157, 167 注, 189, 335, 421

Mossolov, Alexander 莫索洛夫，亚历山大
50, 53, 124, 128, 225
炼铁厂 53, 85—6, 338

Muradeli, Vano 穆拉杰里，瓦诺
147, 189, 202, 206, 217—8, 226, 229—30, 312, 360, 445—6
伟大的友谊 213—4, 219, 263, 430/十月 430—1/逝世 431 注

Mussorgsky, Modest 穆索尔斯基，莫杰斯特
3, 6, 8, 29, 70—1, 94—5, 105, 125, 137, 291—2 297, 389, 405, 407, 430, 471, 492

Nestyev, Israel 涅斯齐耶夫，伊斯拉伊尔
116 注, 141, 155—6, 196—200, 223, 232 注, 235—6, 241, 250—2, 283, 307, 314, 375, 381, 411, 466, 476—9
攻击斯特拉文斯基 354—5/反驳西方评论家 423—4/在波兰论述普罗科菲耶夫 323—4

Nikolayev, Alexei 尼古拉耶夫，阿列克谢
326, 345, 347—8, 385, 449

Novikov, Anatoli 诺维科夫，安那托里
181

Oistrakh, David 奥依斯特拉赫，大卫
134, 234, 288—90, 313, 349, 357, 380, 431, 470, 491

Ormandy, Eugene 奥曼迪，尤金
179, 313, 319, 368, 494

Ossovsky, Alexander 奥索夫斯基，亚历山大
6, 25, 89, 101, 186—8, 256—7, 413

Petrov, Andrei 彼得罗夫，安德列
445, 465, 472, 479—80

Popov, Gavril 波波夫，加夫里尔
128, 158, 184, 202, 219, 229, 312, 329—30

Prokofiev, Sergei 普罗科菲耶夫，谢尔盖

31, 36, 66, 71, 76, 93, 99, 111, 145, 188, 223, 246, 251, 259, 282, 293, 388, 404—5, 410, 413, 423, 448, 452, 456, 478—9, 483, 489, 495

生平: 教师 118—9/公民身份 116 注/早年 7, 9/荣誉 228, 242/晚年和逝世230, 232—43, 271/离开俄国 19/1948 年危机 8, 35, 148, 206, 215—8, 225, 227, 232—3, 243/死后恢复名誉 311—2, 329, 465—6/返回莫斯科 117—8/三十年代 116—9, 124, 135, 138, 169/1927 年访问苏联 46—7/1929 年访问苏联 116/第二次世界大战 175—6, 196, 200—1/评价 242—3, 323—4, 329, 482/自我评价 232—3, 242—3

作品: 灰姑娘 183, 197/早期舞剧 115, 155, 196, 358/罗密欧与朱丽叶 117, 135, 139, 153—7, 197, 233, 241, 484/宝石花 157, 235, 240—1, 291/大合唱等 115, 117, 139, 173, 196—7, 212, 233, 235—7, 242, 343 注, 465—6, 471/作品集 411/大提琴协奏曲 169, 235, 235 注, 236—7/钢琴协奏曲 9, 50, 116—7/小提琴协奏曲 117, 135, 169, 233, 242/电影音乐 115, 117, 135—6, 184, 196, 208, 323 注, 359/歌剧 196, 263, 267/伴娘 148, 197, 219, 263/对三个桔子的爱情 64, 69, 116, 153, 263/谢苗·科特科 117, 139, 146—8, 197, 219, 262, 329, 376/真正的人 148, 196, 228, 234—5, 262, 329/战争与和平 145, 148, 182—3, 197, 219, 237—40, 263, 291, 301, 304, 311, 405—6/彼得与狼 117, 135/第一交响曲 10, 116, 195/第二——四交响曲 116, 195—6, 243, 329/第五交响曲 180, 189, 196, 197—9, 233, 237/第六交响曲 189, 196—7, 199—200, 212—3, 236, 242/第七交响曲 196, 235—6, 268/各种器乐作品 77, 116—7, 153—4, 169, 176, 196—7, 201, 210—12, 235—6, 242, 331

观点: 电影 136/形式主义 115/格拉祖诺夫 118/米亚斯科夫斯基 166/音乐为人民 117—8/歌剧 147—8, 264/其他作曲家 233—4/第一交响乐团 46—7/肖斯塔科维奇 233—4/社会主义现实主义 115/1948 年给赫连尼科夫的信 232—3, 234, 244/普罗科菲耶夫演奏勋伯格作品 427/斯克里亚宾和普罗科菲耶夫 62

Rachmaninov, Sergei 拉赫玛尼诺夫,谢尔盖

3, 6, 19—20, 31, 102, 185, 187, 404, 411—2

Ravel, Maurice 拉威尔,莫里斯

7, 51, 286, 293, 295, 304, 306, 358, 455

Rimsky-Korsakov, Nikolai 里姆斯基-科萨科夫,尼古拉

4—6, 8, 29, 63—4, 94—5, 99, 101, 104, 137—8, 163, 185, 187, 198, 267, 286, 318, 358, 371, 381, 390—1, 405, 407, 411

Roslavetz, Nikolai 罗斯拉维奇,尼古拉
9, 51, 54, 85—7, 124, 133, 426, 454 注, 462

Rostropovich, Mstislav 罗斯特罗波维奇,姆斯基斯拉夫
185, 230, 234, 235 注, 236, 313, 317, 349, 357, 380, 385, 398, 428, 432—3, 451—2, 456

Sabaneyev, Leonid 萨巴涅耶夫,列昂尼德
20, 49, 51, 54, 92

Sabinina, Marina 萨比尼娜,玛里娜
329, 375—6, 389, 476, 478

Schoenberg, Arnold 勋伯格,阿诺德
7, 45—6, 63, 86, 127—8, 138, 157, 297, 324, 330, 355, 357, 388—9, 421, 426, 427, 455—7, 483, 487

Scriabin, Alexander 斯克里亚宾,亚历山大
6, 8, 31, 50, 83, 86, 91, 99, 102, 388, 404, 426, 456

Shaporin, Yuri 波沙林,尤里
63, 67, 69, 112, 135, 176, 184, 208, 218—9, 279, 296—7, 327, 329—30, 382, 413, 429
十二月党人 262, 291/在库里科夫战场上 115, 139, 173, 183/为俄罗斯土地而战的故事 183/交响曲 84

Shchedrin, Rodion 谢德林,罗季昂
34, 137, 224, 263, 285—6, 291, 295—6, 314, 360, 403, 444, 449, 479, 488
攻击杰尼索夫 464/钟 450—1/"要有创作勇气" 286/不仅是爱情 347/钢琴风格 478—9/第二钢琴协奏曲 455, 471, 478/第二交响曲 421, 446—7, 458, 478

Shchebachev, Vladimir 谢尔巴切夫,弗拉基米尔
13, 52, 83—4, 99, 102, 124, 161—2, 222

Shebalin, Vissarion 舍巴林,维萨里翁
51, 53, 55, 58—9, 63, 118, 137, 209, 217—20, 222—3, 229—30, 259, 312
列宁交响曲 162/驯悍记 231, 263, 291—2

Shneerson, Grigori 史涅尔松,格雷戈里
121 注, 134, 168, 168 注, 188, 212, 223, 250, 373, 427, 448

Shnitke, Alfred 什尼特凯,阿尔弗雷德
328, 345, 449, 454, 454 注, 459, 462, 469, 477—8,

478 注

Shostakovich, Dmitri 肖斯塔科维奇,德米特里
53, 72, 77, 99, 105, 112, 126, 133, 137, 224, 233—5, 259, 287, 293—4, 296, 309, 324, 327, 330, 333, 376, 399, 404, 410, 412, 413—4, 423, 432—3, 442, 448, 452, 455—6, 460, 464, 489, 494

生平: 1953 年以后 276/1936 年危机 8, 119, 122—5, 243/1948 年危机 136, 195, 199, 206, 215—8, 225, 227, 230, 243—6/早年 45, 63/荣誉、奖金 132, 228, 234, 273, 466/会见纽约日报记者 130—1/会见索尔兹伯里 283—4, 336/会见青春杂志记者 482/新阶段 119—20, 125, 130, 171/入党 334/战后 208/1958 年恢复名誉312/教学活动387/六十年代 365/访问美国 236—8, 266, 314, 317—22/第二次世界大战 178

评价: 捷尔仁斯基对他的评价 277—8/普罗科菲耶夫对他的评价 233—4/自我评价 244, 246, 279—80, 284/对马克白夫人 141—2

作品: 舞剧 74—5, 120, 122—3, 152—3, 174, 265/大合唱等 212, 244, 262 注, 263, 287, 342 注, 369, 429—30/室内乐和钢琴 79, 120, 125, 128, 132, 211, 234, 244, 359, 392, 466, 471, 491/大提琴协奏曲 319, 322, 327, 466/钢琴协奏曲 174, 288/小提琴协奏曲 244, 280, 282, 288—90, 304, 343, 471/节日序曲 288/五个管弦乐片断 442/电影、戏剧配乐 72, 132, 136—7, 184, 228, 244/歌剧姆钦斯克县的马克白夫人 119—24, 127, 130—1, 136, 141—2, 173—4, 218, 244, 251, 263, 320, 328—9, 369, 371/卡捷琳娜·伊兹迈洛娃 123, 141—2, 329, 353, 369—71, 406/鼻子 69—71, 120, 127, 136, 174, 323/第一交响曲 44, 79, 172, 388, 466/第二、三交响曲 80—4, 120, 131, 158, 170, 338, 443, 460/第四交响曲 130, 158, 161, 170—2, 328/第五交响曲 130—2, 135, 171—3, 247/第六交响曲 132, 139, 173—4/第七交响曲 177—80, 189—93, 199, 201, 246, 338, 414/第八交响曲 189, 193—5, 199, 202, 217, 251, 328/第九交响曲210—1, 251/第十交响曲 246, 273, 278—83, 285, 287—90, 304, 319, 327, 339, 343/第十一交响曲 84—5, 221, 310, 313, 337—42, 347, 414/第十二交响曲 84—5, 137, 221, 337—8, 341—4, 347, 400, 414, 423/第十三交响曲 337, 353, 365—9, 414, 429/第十四交响曲 414, 492—4

观点和声明: 勃里顿 483/二十世纪名著 483/音乐学院 391/十二音体系 334—5/捷尔仁斯基 143/电影音乐 136/格拉包夫斯基 348/意识形态 130, 340/爵士乐 362/克尼培尔 161/现代主义和先锋派 319, 324, 335, 340, 346, 422, 482/纳粹进攻 176/波兰音乐 323/ 标题音乐 192, 338—9, 340—1/普罗科菲耶夫 482/俄罗斯文化 482/斯克里亚宾 62, 388/社会主义现实主义

336, 346/现实内容 158/斯特拉文斯基 246, 286/交响乐 76, 161, 169—70, 244/“我们这时代的艺术家” 333—6/“作曲家及其任务”336/“寻求新途径的喜悦” 276/西方作曲家 157, 335/青年作曲家 480

Slonimsky, Sergei 斯洛尼姆斯基,谢尔盖
348, 404—5, 413, 444, 449, 454—5, 465, 467
维里涅娅 405, 471

Sollertinsky, Ivan 索列金斯基,伊凡
70, 89, 127—8, 158, 185, 188, 389—91

Soloviev-Sedoi, Vassili 索洛维约夫-谢多依,瓦西里
181, 184

Stalin 斯大林
73, 81, 85, 95, 103, 127, 129, 135, 138—9, 141, 206, 208, 213—4, 224, 247, 268
斯大林之死 271—2, 276, 298, 308, 311, 361—2, 416—7, 441, 466/非斯大林化 298, 344/新斯大林主义 484—5/1941 年演说 181/论文化 110/论歌剧 122—3, 144—5

Stanislavsky, Constantin 斯坦尼斯拉夫斯基,康斯坦丁
17—8, 27—8, 63—4, 71—3, 105, 267

Stenberg, Maximilian 什坦伯格,马克西米利安
34, 89, 99, 101—2, 391
论肖斯塔科维奇 79—80, 124—5/土耳其斯坦-西伯利亚 164

Stravinsky, Igor 斯特拉文斯基,伊戈尔
7, 8, 31, 36, 50 注, 62—3, 71, 157, 252, 294, 296—7, 304, 306, 319, 424, 444, 456
阿萨菲耶夫论斯特拉文斯基的书 52, 125/苏联音乐家批评斯特拉文斯基 224—5, 246, 252, 335, 354/评论苏联音乐 354—5, 356, 364/伯恩斯坦为斯特拉文斯基辩护 314/关于十二音体系 426/会见赫鲁晓夫 354/苏联重新发现斯特拉文斯基 421, 431, 483/1962 年访问苏联 223, 328, 352, 353—6
提到的作品: 阿贡 355—6/神圣的歌 354—5/随想曲 353/火鸟 73, 286/焰火353/结婚 225/士兵稗史 431/马甫拉 225/俄狄浦斯王 469/彼得鲁什卡 128, 225, 286, 353/钢琴协奏曲 314/普尔契涅拉 73/狐狸 73/夜莺 29, 225, 431/春祭 225, 314/三个乐章的交响曲 189/圣诗交响曲 469/小提琴协奏曲 431

Sviridov, Georgi 斯维里多夫,格奥尔基
137, 260, 291, 347, 399, 403, 413, 448
接替肖斯塔科维奇 481/列宁清唱剧 294, 326—7/叶塞宁套曲 294

Tchaikovsky, Peter 柴科夫斯基，彼得
3, 6, 29, 31—2, 53, 62, 67, 74—5, 93, 137, 176, 184—5, 213, 217, 220—1, 282, 291, 316, 371, 383, 391, 405, 411, 460, 469, 492
Tishchenko, Boris 梯申科，鲍里斯
387, 404, 444, 449, 454—5, 465, 467, 470—1, 479—80, 488
第三交响曲 455—6, 459—61, 470
Vassilenko, Sergei 瓦西连科，谢尔盖
5, 30, 51, 53, 62, 112, 133, 164
Volkonsky, Andrei 沃尔康斯基，安德列
278, 283, 285—6, 291—2, 295—7, 323, 345, 364—5
建立牧歌合唱队 420, 477/夏查的哀歌 443—4, 454
Webern, Anton 威柏恩，安东
128, 319, 330, 352, 355, 358, 389, 427, 455—6, 469, 487
Yarustovsky, Boris 雅鲁斯托夫斯基，鲍里斯
200, 278, 283, 329, 362, 372—3, 375, 381, 488
战争与和平交响曲 189—90, 197, 488/访美 314—8, 320—2
Yevtushenko, Yevgeni 叶甫图申科，叶甫根尼
262 注, 298
与赫鲁晓夫对话 365, 417, 435, 484/娘子谷 365—9/斯捷潘·拉辛 429—30
Zakharov, Vladimir 查哈罗夫，弗拉基米尔
181, 215, 217, 244, 246
Zhdanov, Andrei 日丹诺夫，安德列
188, 195, 224—5, 243—4, 250, 257, 260, 299—300, 325, 348, 354, 361
评论标题音乐 220—1/批评历史家维谢洛夫斯基 254/ 1936 年批评肖斯塔科维奇122/1946 年文化“清洗”开始204—6/逝世 228/1948 年决议213—28/1958 年决议 312/解释社会主义现实主义 110/日丹诺夫“强硬”路线的复活 417, 494/某些原则的留存 301/接替基洛夫 119/日丹诺夫主义逐渐消失 268, 273, 282, 285, 306—7, 309